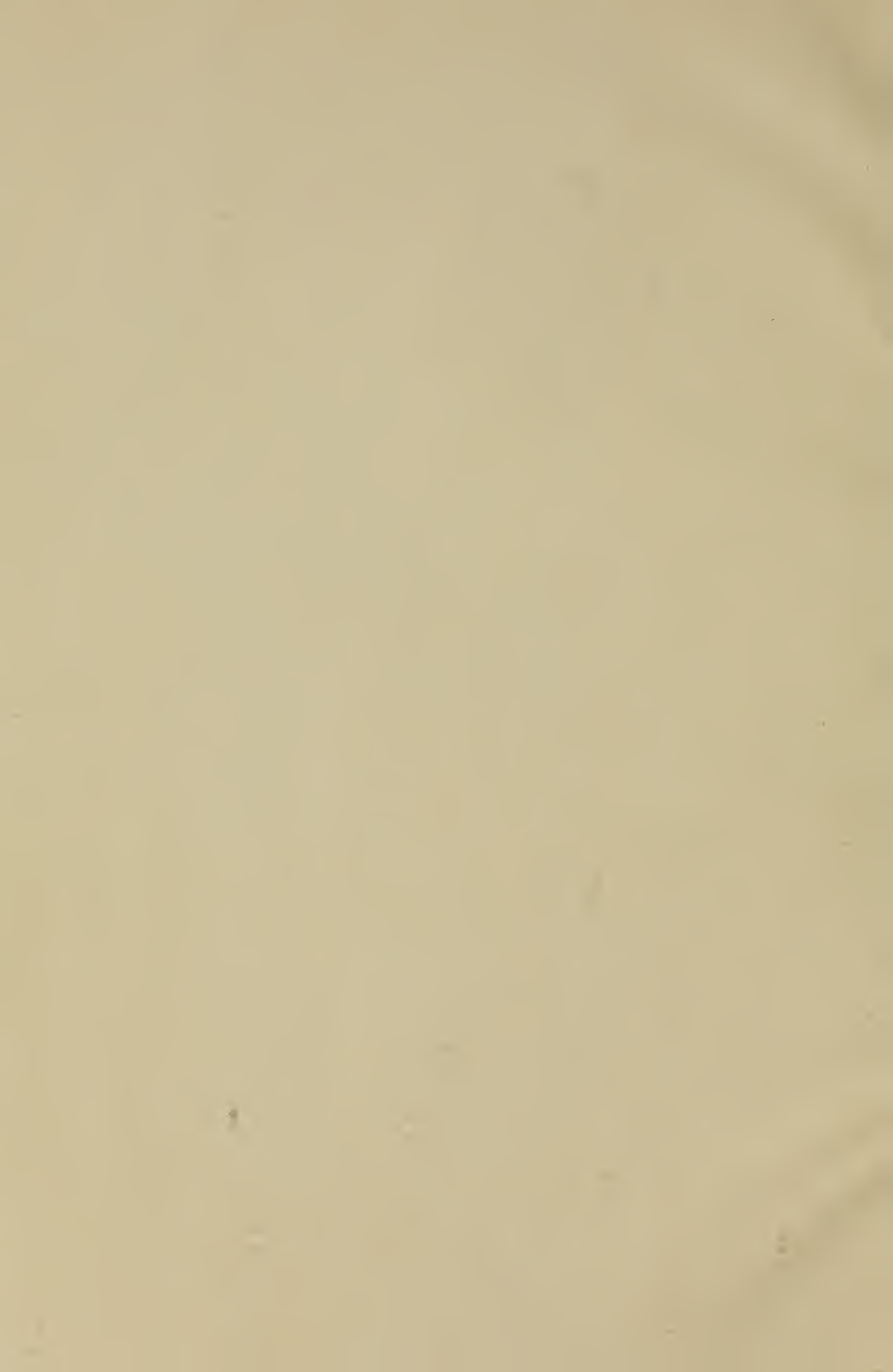
# Lovis Corinth
# Das Erlernen der Malerei









# Das Erlernen der Malerei



Lovis Corinth: Selbstporträt

# Das Erlernen der Malerei

## Ein Handbuch von Lovis Corinth

Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage



Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin W. 10



# Vorwort zu den neuen Auflagen

Über sein eignes Wissen und Tun sich Rechenschaft geben zu wollen ist ein viel schwierigeres Unternehmen, als man so gemeinhin annimmt. Grade die Hauptsachen, die man in langer Praxis als etwas Selbstverständliches hinnimmt, und die doch den Anfängern und jüngeren Kunstbeflissenen fremd sind, sind nicht so leicht in Worte zu kleiden, daß sie allgemein verstanden werden.

Meine lange Studienzeit, später das intensive Arbeiten an Bildern nach der Natur, hauptsächlich nach dem nackten Menschen, und zuletzt meine umfassende Tätigkeit als Lehrer brachten mich immer wieder auf den Gedanken zurück, schreiben zu wollen: was ich weis und was wissenswert sei.

So habe ich denn, nachdem ich mich bemüht habe, das innerste Wesen der Malerei klar zu legen, in diesem Buche einen Lehrplan entworfen, durch dessen Verfolgung es möglich sein könnte, eine gewisse Stufe in der Malerei zu erreichen. Ich bemerke nochmals ausdrücklich, daß meine Lehre nicht den einzigen Weg zur Erlangung des Ziels bedeuten soll, sondern einen von vielen. Ferner habe ich jedes Rezept vermieden,

sondern nur auf das rein Künstlerische hingewiesen und zwar mit Hilfe des einzigen Mediums, durch das man ein wahrer Künstler werden kann, nämlich mit Hilfe der Natur.

Zu meiner größten Genugtuung ist dieses Buch von Seiten des interessierten Publikums mit solchem Wohlwollen entgegengenommen, daß nach wenigen Monaten seit seinem Erscheinen an neue Auflagen herangegangen werden muß.

Ich habe noch einige Ergänzungen zugefügt, die mir notwendig schienen, nachdem mir durch den Druck des Buches eine Übersicht über das Ganze möglich wurde. Es sind zwar wesentliche, aber nicht einschneidende Zusätze, und so ist dann das Buch für fernere Auflagen definitiv komplett und ich hoffe, daß das Publikum dasselbe erfreuliche Interesse auch weiter an dem Werke zeigen möge, wie es bei der ersten Auflage an den Tag gelegt hat.

# Allgemeines



Malerei wird diejenige Kunst genannt, welche Vorgänge, die das Auge in der Natur erschaut, figürliche Szenen oder Landschaften, Schilderungen in Innenräumen, mit Vordergrund und Hintergrund, auf eine ebene Fläche täuscht, und zwar so, daß alle in der Natur freistehenden Gegenstände ebenfalls von Licht umgeben und rund dazustehen scheinen, die Terraineigentümlichkeiten mit allem, was darauf ist, sich bis zum Horizont hin vor- und rückwärts zu verschieben scheinen, so daß eine Tiefenwirkung erzeugt wird. Die Tafel, auf der die Malerei geschaffen werden soll, muß man sich immer senkrecht stehend zu dem Vorbilde in der Natur denken.

Im allgemeinen setzt man voraus, daß Menschen, die sich dieser Kunst widmen wollen, eine angeborene Befähigung dazu mitbringen. Diese Befähigung nennt die Menschheit Talent. Dasselbe zeigt sich schon in frühester Kindheit, und später hilft es den Bedürftigen ihre Armut überstehen, indem die Freude an dem zu Schaffenden ein Glücksgefühl verursacht, das alles Widrige unbedeutend macht. Wiederum hält das Talent den Begüterten ab, seinen Reichtum zu mißbrauchen für Abschwenkungen aller Art, aus derselben Freude an der Schaffenslust.

Ein süddeutscher Akademieprofessor behauptete nicht ganz un-

richtig, daß drei Dinge notwendig wären, um einen tüchtigen Maler zu machen, nämlich: Talent, Fleiß und Geld. Von diesen dreien dürfte auch eines fehlen, aber nie käme man nur mit einer einzelnen von diesen Eigenschaften zu einem guten Resultat;

also: mit Talent und Fleiß,
oder mit Talent und Geld,
oder mit Fleiß und Geld.

Um zu dem Schaffen eines Kunstwerkes (Bildes) zu gelangen, sind folgende Studien notwendig:

1. das Zeichnen,
2. das Malen.

Ferner theoretischer Unterricht:

1. die Perspektive (Raumgefühl, Größenverhältnisse).
2. Anatomie des menschlichen Körpers (Klarheit in der Konstruktion; Knochen- und Muskellehre).
3. Kunstgeschichte (Studium von Bildern aus der Vergangenheit, um darauf weiter zu bauen).

Jeder Mensch, der sich der Malerei befleißigt, wird schon in seinem Studium anders geartet sein, wie sein Nachbar. Ihre verschiedene Auffassung ist in der persönlichen Individualität bedingt.

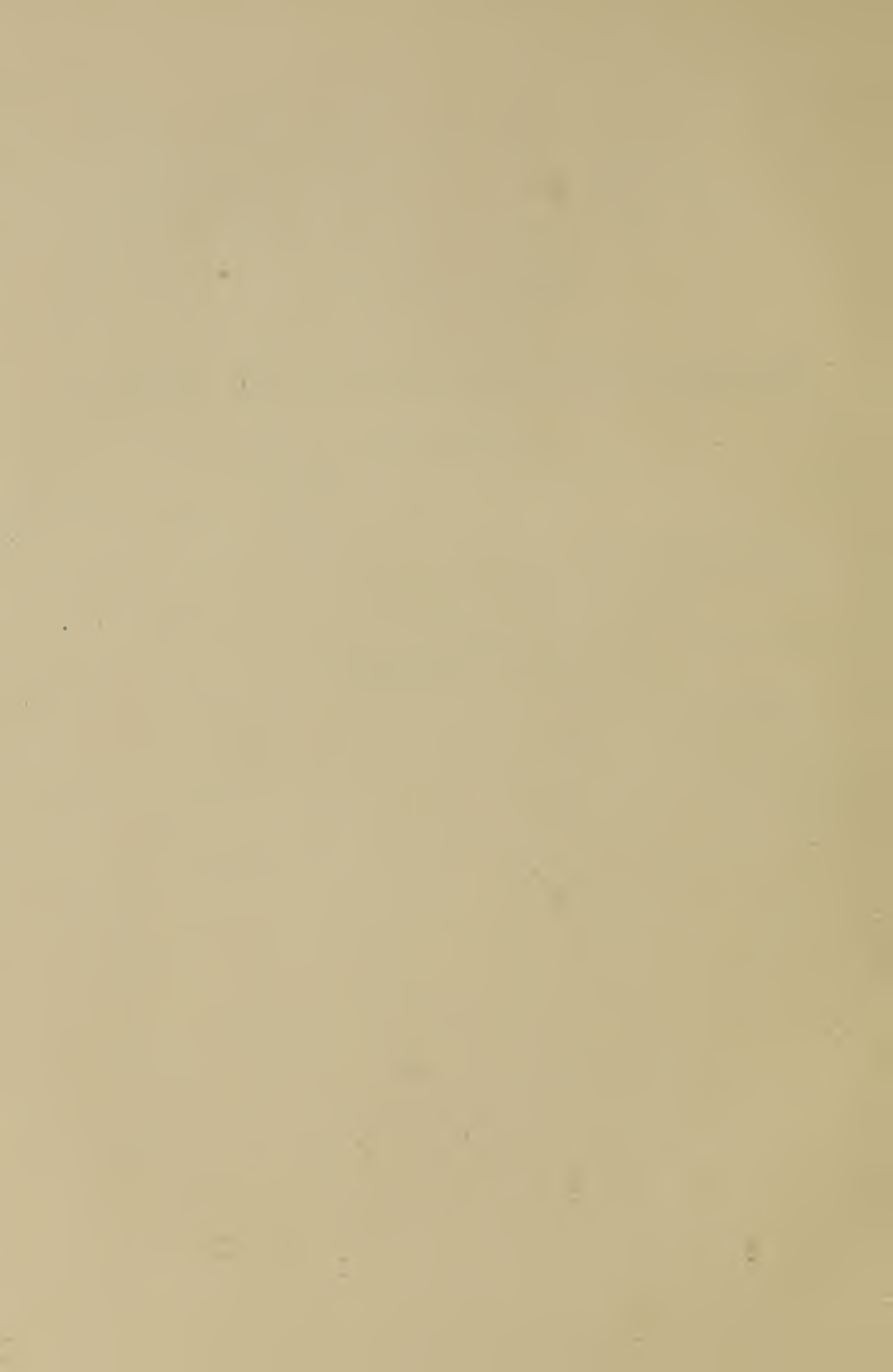
Je talentvoller nun ein Künstler ist, desto fremdartiger wird seine Auffassung (Individualität) dem Publikum erscheinen. Die Masse wird ihn nicht verstehen, und die Folge ist, daß seine Werke auf absehbare Zeit verkannt und keine Abnehmer finden werden. Er selbst muß sich durchsetzen und das Publikum niederzwingen; alsdann wird seine Wertschätzung desto stärker im Volke sein, und sein Ruhm überlebt ihn. Oftmals kommt er erst nach seinem Tode bei einer besseren Generation zu seinem Recht.

In diesem Buche wird hauptsächlich das Studium des Zeichnens und Malens mit besonderer Wichtigkeit klargemacht werden. Den theoretischen Unterricht der drei anderen angeführten Punkte durch Bücher oder Vorträge aufzusuchen, wird die Pflicht jedes Studierenden sein.

# Erster Teil

## Arbeiten in Innenräumen mit einer Lichtquelle

## Das Zeichnen



„Zeichnen" heißt: die Formen eines Gegenstandes, die durch Licht und Schatten geschaffen werden, in Hell und Dunkel (Weiß und Schwarz), ohne Rücksicht auf seine spezielle Färbung kennen zu lernen und wiederzugeben.

Diejenigen Formen, welche zum Hintergrund herumgehen und teils verschwinden, bilden den Umriß (Kontur); dieser gestaltet sich zu einer fortlaufenden, umschließenden Linie.

Das vom Licht (Sonne, Mond, künstliches Licht) beschienene Stück des Gegenstandes nimmt je nach der Beschaffenheit seiner Fläche eine bestimmte Form an; ebenso der Schatten, welcher der Teil des Gegenstandes ist, der von der Beleuchtung abgewandt ist. Der ganze Körper wirft dann noch den Schlagschatten, der entweder auf den Boden oder auf andere in seiner Nähe stehende Körper fällt, und der auf diese Weise oft einen Teil seiner Umgebung in Dunkelheit hüllt.

Ein weiterer Grad des Zeichnens ist das Beobachten, wie die Abstufung dieser drei einfachen Arten von Licht, Schatten und Schlagschatten vor sich geht: in den Variationen der Tonwerte, indem vom hellsten bis zum dunkelsten Ton eine ganze Skala, je nach der Vielfältigkeit der Formen, gesehen werden

kann. Dadurch wird die Täuschung der Körperhaftigkeit hervorgebracht; der technische Ausdruck hierfür ist aus der Bildhauerei, wo alles rund und greifbar ist, hergeholt: das Modellieren.

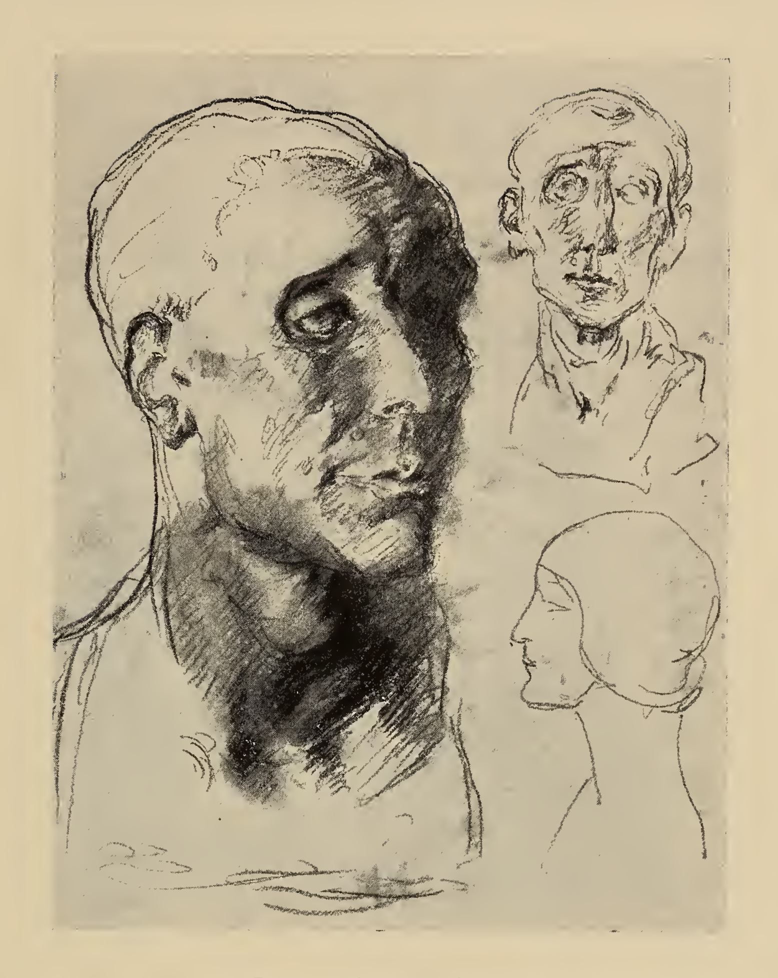
Hier wäre der Ort, hervorzuheben, daß also „Zeichnen" lediglich die richtige Wiedergabe des Vorbildes bedeutet (wie auch später das Malen), gleichviel durch welche Behandlung des Materials, womit gearbeitet wird.

Das ist der Gegensatz zu der Ansicht der Dilettanten, die da glauben, daß „Zeichnen" eine Handgeschicklichkeit wäre, die aus eleganten und kapriziösen Strichen und Schraffierungen bestände.

Das Material zum Zeichnen ist: Kreide, Kohle, Bleistift, schwarze oder farbige Tusche; die verschiedensten Sorten Papier; zum Wegwischen falscher Stellen: Gummi oder Semmelkrume, für Tusche: Messer.

Für Ausführungen in sämtlichen Tonwerten wird Kohle bevorzugt, die bei der Korrektur leicht verwischbar ist und den größten Reichtum von Tonvariationen gestalten läßt. Als Papier zu derartigen Kohlenzeichnungen sind die „Ingres-Bogen" zu empfehlen.

Die Malerei bewegt sich immer in den sinnlichen Wahrnehmungen des Auges; deshalb werden auch zur Erlernung des Zeichnens Vorbilder (Modelle) aus der Natur genommen.

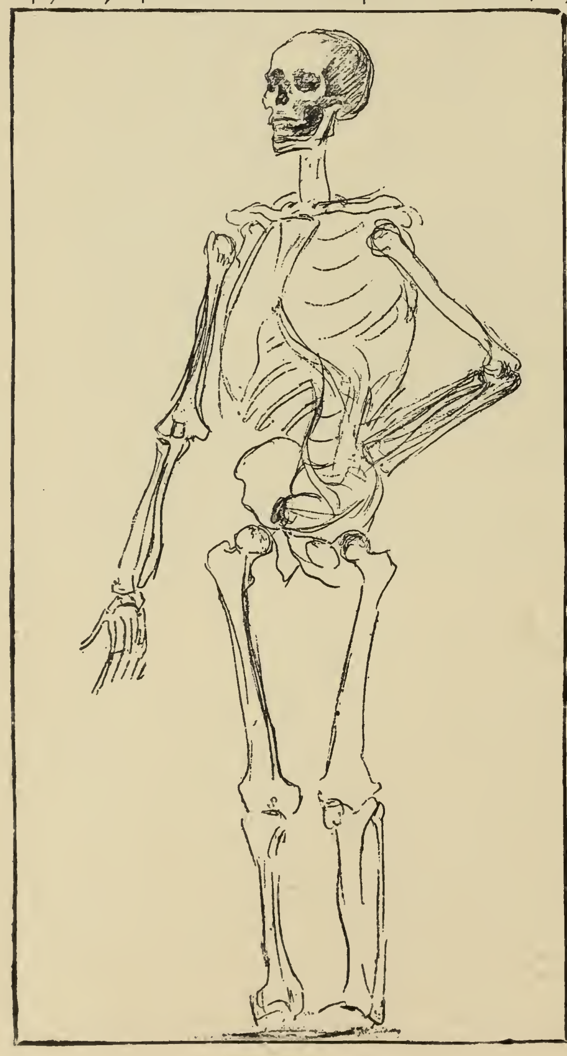


## Der Gipsabguß.

Im ersten Anfangsstadium ist es gut, Gipsabgüsse (Gesichtsmasken, Brust-, Rückenabgüsse) für das Studium der Formen als Vorbilder zu gebrauchen. Hier lernt man, deutlich Licht und Schatten auseinanderzuhalten, weil diese Körper als Lokalfarbe lediglich die weiße haben, also Irrtümer unmöglich sind, die dadurch entstehen, daß alle anderen Gegenstände, wie z. B. ein lebendes Gesicht durch seine verschiedenen Färbungen, am Anfang die Kenntnis der absoluten Form schwerer verständlich machen. Wieviel mehr ist dieses noch beim Akt der Fall, in seiner reicheren Farben-

skala und gar bei stofflichen Problemen, wo die ausgesprochene Farbe (z. B. schwarz) dem Auge es oft wirklich schwer macht, die reinen Tonwerte festzustellen.

Deshalb komme ich nochmals darauf zurück, etwa in den ersten zwei oder drei Monaten lediglich das Zeichnen nach Gipsmodellen zu empfehlen: Was bei diesem Modell als das Hellste erscheint, ist unter allen Umständen das höchste Licht, und ebenso



bedeutet die größte Schwärze die größte Schattentiefe. Bei der absolut weißen Lokalfarbe des Gipses sind auch hier die so wichtigen Mitteltöne in ihrer Verschiedenheit auf die leichtere Art kennen zu lernen. Ein zweiter Grund, der für den Anfänger den Gips ratsamer macht, ist die Ruhe und Unbeweglichkeit dieses toten Körpers. Ein lebendes Modell hat nicht die Fähigkeit, so absolut still zu halten, wie es für die ungeschulten Augen und für das langsame Erfassen jedes Anfängers so notwendig ist.

Ist dieses Elementarwissen aufgenommen, so tritt jetzt das wichtigste Modell in Aktion: der Mensch. Dieses Studium zerfällt in zwei Rubriken: Arbeiten nach dem Kopfmodell und schließlich Arbeiten nach dem Akt. — Das nackte Modell ist für das Studieren vorteilhafter als das bekleidete, weil die Formen des Körpers, ebenso wie bei den Gipsabgüssen, eine klarere Übersicht gewähren, die Tönung der Haut trotz der verschiedenen Farbengebung dennoch eine gleichmäßig helle ist und die bekleidete Figur ebenfalls den Knochenbau und die Muskulatur unter den Stoffen sichtbar lassen muß; also müssen die Formen des Körpers vollständig erkannt werden.

Die Basis sowohl für den Kopf wie auch erst recht für den Körper ist das Skelett.

Dem Entwurf geht nun als erstes die Beobachtung des Modelles voraus: es ist darauf zu sehen, wie sich der Gegenstand proportional verhält; wie sich die Länge zur Breite verhält, die einzelnen Teile unter sich und zueinander. Dann die Bewegung: ob geneigt, nach hinten oder seitlich gebogen usw.

Gehen wir nun zu dem ersten Abschnitt im Detail über.



# Der Kopf.

Wie schon gesagt, möge man beobachten, wie die einzelnen Teile des Kopfes proportional zu einander stehen: die Stirnbildung in Länge und Breite, wie die Augen darunter stehen; die Länge der Nase, der Mund, das Kinn. Ferner die Massen untereinander, z. B. wie das Verhältnis der Masse vom Kinn

bis zu den Augen steht, zu der Stirn usw. Ratsam ist es, die Aufzeichnung aus der Mitte anzufangen, z. B. mit der Stellung der Augen, und dann das andere daran anzuschließen. Nebst dem Vergleichen, wie das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander ist, kommt dann das Visieren, welche Punkte der einzelnen Teile vor- oder zurückliegen, tiefer oder höher.

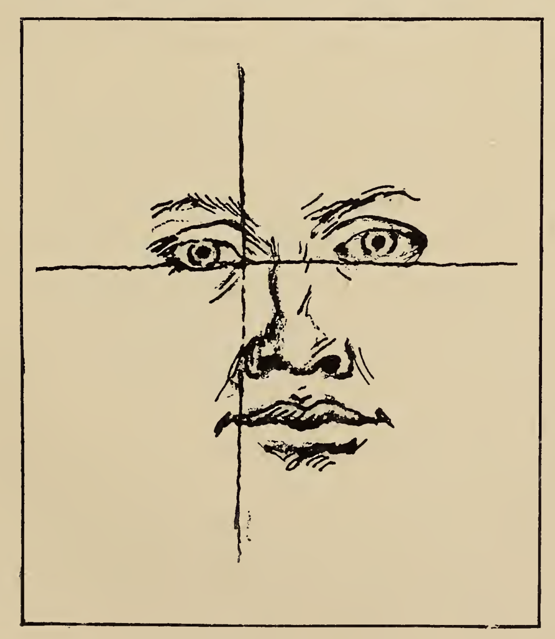
Zu diesem Zweck hat man zwei sehr wichtige Hilfslinien:

die senkrechte (vertikale) und

die wagerechte (horizontale).

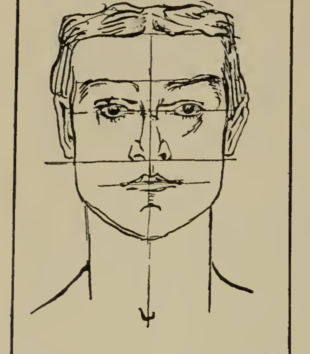
Diese beiden Linien sind deshalb so brauchbar, weil sie immer dieselbe Lage haben, auch beide zu einander immer im rechten Winkel stehen und man deshalb am besten ermitteln kann, was bei der senkrechten nach rechts oder links liegt und bei der wagerechten höher oder tiefer.

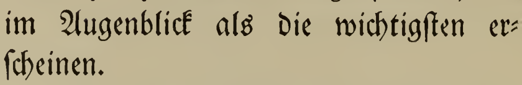
Zur Erläuterung möge ein Beispiel dienen: Nehmen wir den innern Winkel eines Auges, den Nasenwinkel an derselben Seite und den entsprechenden Mundwinkel. Die Senkrechte, durch den Augenwinkel gelegt, zeigt, um wieviel die anderen Punkte von ihm abweichen; ebenso eine Wagerechte durch denselben Winkel zeigt, wie der andere Augenwinkel höher oder tiefer liegt.



Ein weiteres wichtiges Mittel, das zur Erkenntnis von Licht und Schatten und deren Formenzeichnung sicher führt, ist das Blinzeln mit den

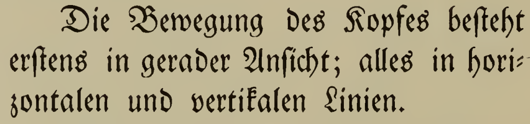
Augen (clignez les yeux). Es iſt das Einſtellen der Augen, wie es auch an dem Objektiv bei dem photographiſchen Apparat geſchieht, auf die Teile des zu zeichnenden Gegenſtandes, die





im Augenblick als die wichtigſten erſcheinen.

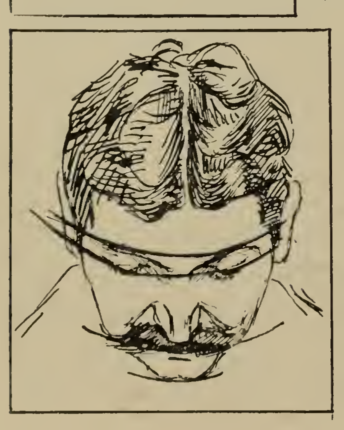
Und immer wieder kann nicht genug das Vergleichen betont werden, wie der einzelne Teil ſich zu anderen verhält und zum Ganzen und wieder umgekehrt; wie die Bewegung iſt und wie ſie charakteriſiert wird.



Die Bewegung des Kopfes beſteht erſtens in gerader Anſicht; alles in horizontalen und vertikalen Linien.



Dieſe durchgelegten Linien werden zu einer nach oben gebogenen Kurve bei Zurücklegen des Kopfes nach hinten. Bei Neigung nach vorn werden die Horizontalen zu Kurven nach unten gebogen. Bei dieſen Bewegungen kommt bereits die „Verkürzung" zur Geltung, von der ſehr viel ſpäter erſt die Rede ſein wird.



Bei ſeitlichen Bewegungen geht die Mittellinie (die ſenkrechte), welche, durch den Naſenrücken gelegt, die Augenbrauen und die Mitte des Mundes und des Kinnes teilt, nach der entſprechenden Richtung, und die Horizontalen neigen ſich natürlich, weil ſie im rechten Winkel zu der Vertikalen liegen, ebenfalls nach der entſprechenden Seite.

Dann kommen Komplikationen der Bewegungen, deren Gestaltung die Hilfslinien von selbst ergeben.

Hat man alles das zusammengebracht: die charakteristischen Merkmale der einzelnen Gesichtsteile und die Abweichung der entsprechenden Teile von einander, dann auch hauptsächlich die Lage der Ohren, wie dieselben zwischen den Horizontalen, die durch die Augen und Nasenlöcher gelegt sind, sich befinden — darüber oder darunter ragen —, so entsteht dadurch die Ähnlichkeit: das erste Element für das Porträt.

Nach all diesen Arbeiten kommt nun das Modellieren, d. h. die Formen des Kopfes durch Licht und Schatten körperhaft erscheinen zu lassen. Fällt das Licht von oben, so werden die senkrechten Flächen beleuchtet, die abgeschrägten nach der Stärke der Abweichungen vom Licht heller oder tiefer getönt und die Höhlen ganz dunkel: die Augenhöhlen, Vertiefungen der Jochbeine, Ohrenlöcher rc. Wirft das Licht von unten seine Strahlen, so werden demnach auch die nach unten liegenden Flächen des Kopfes beleuchtet und die senkrechten — weil jetzt vom Lichte abgewendet — getönt. Dieser Fall findet statt z. B. bei dem Rampenlicht der Bühne, wo die darauf befindlichen Akteure derartige Lichtwirkungen zeigen.



Jetzt ist es nötig, die einzelnen Teile und Formen des Kopfes durchzugehen, um zu zeigen, was alles am Gesicht und am Schädel beobachtet werden muß.

Der Kopf hat eine kugelförmige Bildung: vorne ist das Gesicht, dann wölbt sich der größere Teil zum Schädel mit den Haaren.

Hauptsächlich kommt der Schädel bei der hinteren Ansicht des Kopfes zur Geltung; da ist dann zu beobachten, wie das

Haar auf der Höhe der Scheitelbeine einen Wirbel bildet, der Kreis des Schädels zu beiden Seiten herumschweift, und wie das Haar im Nacken angewachsen ist. Die Charakteristik wird noch gehoben durch die Art, wie sich die Ohren von hinten gesehen an den Schädel ansetzen.

Auch bereits in der Zeichnung kann die verschiedenartige Beschaffenheit des Haares charakterisiert werden, wenn man die Licht- und Schattenmassen getreulich nachzubilden sucht. Zunächst fällt der seidige, glanzartige Charakter des Haares auf, der scharf bestimmte Lichter und ebenfalls scharfe, platte Schatten verlangt; etwa zu vergleichen mit glänzenden Gegenständen wie Seidenhut oder Ofenrohr.

Der Schädel ruht auf dem Halse, der bei der hinteren Ansicht, wie oben bereits gesagt, den Nacken bildet, der aus dem Kappenmuskel besteht, welcher an der unteren Basis des Hinterhauptknochens ansetzt und sich über die Schulterblätter verbreitet; zu beiden Seiten zeigen sich die Strähnen der Kopfnicker.

An den Schädel reiht sich die Stirn mit den beiden Schläfen. Diese sind ebenfalls in dem größten Teil von den Haaren begrenzt, die hier durch ihre verschiedenartige Ansetzung die Charakteristik bilden. Die Basis der Stirn erhebt sich über den Augenbrauen, die in Form und Bildung bei den einzelnen Individuen verschieden sind. Die Haut ist über der Stirnwölbung straff gespannt, so daß die Erhöhungen der Knochenbildung, ja selbst die Adern an Schläfen und Stirn deutlich hervortreten, selbst im Alter, wo die Haut durch Runzeln durchfurcht wird.

Die Augenhöhlen, die unter dem Stirnbein lagern, beherbergen die Augen. Diese sind in einem Schließmuskel eingekapselt, der das obere und das untere Lid bildet. Beide Lider haben Wimpern. Die Öffnung des Schließmuskels macht die Charakteristik des Auges aus, ob groß oder klein, rund oder gezogen; die Iris mit der Pupille und der Augapfel. Der innere Augenwinkel steht meistens verschieden zu dem äußern. Sobald der äußere

Augenwinkel höher steht, erhält das Auge den mongolenhaften, geschlitzten Ausdruck; steht der innere Augenwinkel höher wie der äußere, so ist sein Ausdruck gutmütig, wie er beim Hunde vorkommt. Überhaupt ist oft zu beachten, daß das menschliche Antlitz durch irgend einen Gesichtsteil Ähnlichkeit mit irgend einem Tier erhält: So erinnern die Gesichter oft an Vogelköpfe, eine lange Ramsnase an Widderköpfe, ein gedunsenes, fettes Gesicht mit kleinen Augen an einen Schweinskopf. Derartige Beobachtungen müssen mit Fleiß gepflegt werden, weil sich darin Geist verrät. Eine geistvolle Arbeit ist aber stets ein löbliches Zeichen.

Die Nase ist, je nachdem das Nasenbein geformt ist, hakenartig oder gerade. Das Nasenbein bildet mit der knorpeligen Fortsetzung den Nasenrücken und seitlich die Nasenwände; die Nasenlöcher sitzen an der unteren Fläche der knorpeligen Nasenspitze mit den Nasenflügeln. Die Nasenspitze ist knollig dick oder fein und spitz; zuweilen, bei starker Bildung, gespalten, so daß wir hier wieder bei einer solchen kurzen Nase in gedrungenem Gesicht an den Kopf einer Bulldogge erinnert werden. Z. B. war dieser Typus bei Bismarck stark ausgeprägt.

Der Mund wird, ebenso wie das Auge, durch einen Schließmuskel gebildet. Dieser Muskel kennzeichnet sich durch die Furchen, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln laufen und dann um den oberen Teil des Kinnes herumziehen. Den Spalt bilden die Lippen, die bald wulstig dick oder schmal und dünn sind und dadurch den groben oder geistigen Ausdruck des Gesichtscharakters bilden helfen. Verschieden ist auch die Distanz des Oberkiefers von dem unteren Ansatz der Nasenspitze bis zur Mitte des Mundes. Die Mittellinie entlang läuft die Nasenrinne. Im Alter schiebt sich der Oberkiefer zusammen, wenn die Zähne sich verlieren.

Das Kinn ist der mittlere Teil des Unterkiefers; es ist groß und vorstehend oder kurz und zurückfliehend; das Knochige ist bei derber Schwere des Kinnes hauptsächlich vorherrschend, und man will in diesem Kennzeichen den Ausdruck von Energie finden,

während das Gegenteilige: eine runde, kleinliche Bildung, Weichheit und schwachen Willen bedeuten soll.

Zu beiden Seiten dieser senkrecht untereinander gelegenen Gesichtsteile sind die Wangen, welche an den Jochbeinen und den seitlichen Teilen des Oberkiefers entlang sich bilden und ihren Abschluß in den Seitenteilen des Unterkiefers finden. Die Art dieser Schädelteile bewirkt, daß die Wangen je nachdem schmal erscheinen, oder, wenn Jochbeine und Unterkiefer stark ausladen, derb und breit sind.

Als letztes, aber nicht minder wichtig am Schädel, sind die Ohren zu nennen; ja, als Ausdruck für die Bewegung des Kopfes sind sie von dem allergrößten Werte. Sie liegen, wie schon vorher erwähnt, zwischen der Parellelen, durch die Augen gelegt, und der der unteren Nasenfläche.

Durch diese Parallelen, die zu perspektivischen Kurven werden bei Drehungen und Neigungen des Kopfes (siehe oben), stehen sie bald hoch, bald tief. In der Form sind sie sehr verschieden: lang oder rund. Sie stehen ab vom Kopf oder liegen an und werden demnach mehr oder weniger beleuchtet; und in gleicher Fläche mit der Wange sind sie mit dieser auch in gleichem Tonwert.

Der Hals ist, von vorn gesehen, ein Zylinder, der Erhöhungen und Vertiefungen dadurch erhält, daß in der Mitte der Kehlkopf hervorragt und an den Seiten, ebenso wie von der hinteren Ansicht, die beiden Kopfnicker den Umriß bilden. Sie setzen sich in Sehnen an den Handgriff des Brustbeins an und bilden mit dessen oberer Fläche die Halsgrube.

Ist ein Bart vorhanden, so ist dieser ebenfalls in Licht und Schatten zu behandeln (nicht etwa sind einzelne Striche zu machen, die das einzelne Haar bedeuten sollen); auch ist genau auf den Ansatz und die Form des Bartes zu merken.

Das sind im großen und ganzen die Teile, aus denen der Kopf besteht und die erkennbar sein müssen, wenn der Kopf als

Ganzes in der Studie vorhanden ist. Der Leser sieht, daß ich bei dieser Vorführung die Stellung von vorn (en face) angenommen habe. Natürlich verschiebt sich diese Ansicht und verändert sich entsprechend: Bei der ³/₄ Ansicht verkürzt sich bereits die Hälfte des Gesichtes, welche sich vom Beschauer abwendet, und es tritt mehr vom Hinterkopf hervor, bis das Profil — die Seitenansicht entsteht, in welcher die seitliche Hälfte des Kopfes zur Geltung kommt und sich die nach vorne gelegenen Flächen derart verschieben, daß aus der Ellipse des Auges ein Dreieck wird; die Nase ebenfalls, wie auch der Mund, nach den Gesetzen der Perspektive in entsprechende Kurven verwandelt werden. Bei weiterer Drehung verschwinden die vorderen, untereinanderliegenden Gesichtsteile immer mehr; es ist nur ein Stück Kiefer und Wange zu sehen, das Ohr aber, in seiner ganzen Vollkommenheit, bereits die hintere Fläche zeigend, bis dann bei noch größerer Wendung die bereits besprochene hintere Ansicht erscheint.



Die Jugend und das mittlere Alter zeigen das Gesicht noch glatt, weil die Haut gespannt ist und das Fett darunter lagert; im Alter treten die einzelnen Muskeln mehr vor; die Haut wird welk, und es entstehen dadurch die Falten. Namentlich zeigen die Schließmuskeln der Augen und des Mundes deutlich ihre Formen. Sie bilden unter den Augen Säcke und am Munde die Hängefalten.

Jetzt wäre die verschiedene Beleuchtung zu beobachten. Außer der besprochenen oberen und unteren Beleuchtung gibt es die, welche den Kopf ganz von vorn zeigt; in diesem Falle sind sämtliche Tonwerte von wenig unterschiedlicher Helligkeit bis auf einzelne dem Licht abstehende Formen.

Die Beleuchtung von der Seite, wo die dem Licht zugedrehte Fläche ebenfalls hell erscheint, — die weggedrehte dunkel; und dann die Stellung des Kopfes gegen das Licht, in welcher der ganze Kopf dunkel erscheint und eine Silhouette bildet.

Wie ich vorher die Wichtigkeit der unausgesetzten Vergleichung in Bezug auf die Proportion der Gesichtsteile untereinander hervorgehoben habe und der strengen Beobachtung ihrer charakteristischen Formen, so muß ich auch gleichfalls betonen, daß ebenso die Vergleichung der Tonwerte auf Stärke des Grades und ihrer Formen stattfinden soll; vor allen Dingen sei das Blinzeln mit den Augen nicht zu vergessen; sobald man dann erreicht hat, den Kopf ähnlich und körperhaft darzustellen, wird man zu dem wichtigsten Studienmittel für die Malerei — dem Akt — übergehen können.





# Der Akt.

Wenn für das Studium des Kopfes die Lebensgröße anzunehmen ist, um sämtliche Formen zur Geltung kommen zu lassen, ist es ratsam, den Akt in verkleinertem Maßstabe zu studieren, am besten auf einem Ingres-Bogen. Ein größeres Format, und gar Lebensgröße würden die Übersicht verhindern, und Fehler in den Größenverhältnissen würden die Folge sein.

Die erste Aufgabe, ehe man zum Zeichnen des Aktmodells selbst übergeht, muß sein, die richtige Raumeinteilung für die Zeichnung zu finden.

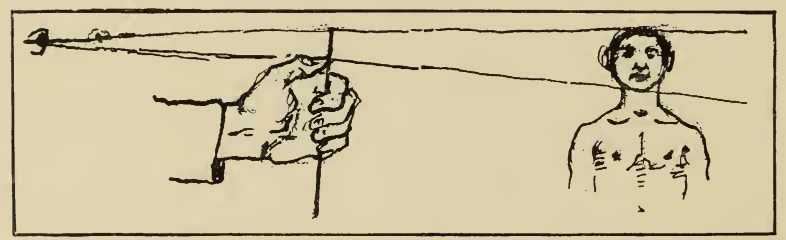
Da für das Bildermalen die Raumeinteilung das Wichtigste ist, so soll man jetzt schon damit anfangen, zu rechnen.

Bei dem Aktzeichnen heißt es, den Papierbogen so viel als möglich ausnutzen, d. h. der höchste Punkt des Modells, meistens die Schädeldecke, muß an den oberen Rand des Bogens stoßen, und der tiefste (die Fußsohle) an den unteren Rand. Bei sitzenden oder liegenden Figuren kann es notwendig werden, den Bogen quer nehmen zu müssen; alsdann muß man auch an den linken und rechten Rand denken.

Um diese Einteilung machen zu können, ist es notwendig, den Akt in einzelne Teile auszumessen, eine senkrechte Linie zu ziehen und in diese die Teile so lange hinein zu tragen, bis sie vom oberen bis zum unteren Rande hineingehen. Gewöhnlich mißt man den Akt in Kopflängen aus.

Nebst dieser Proportionseinteilung ist dann auch die Lage anderer Punkte durch Vergleichen festzustellen, die später genannt werden sollen. Die Senkrechte und die Wagerechte ist hier natürlich wieder anzuwenden. Man braucht jetzt für diese Hilfslinien:

1. das Senkblei (einen Zwirnsfaden, unten mit einem Metallstück beschwert);
2. ein Lineal (für die wagerechten Linien);
3. für das Visieren, um die Größenverhältnisse abzumessen, eine Stricknadel.



Das Visieren besteht darin, daß man den Arm ausgestreckt hält und das Auge mit der Spitze der Stricknadel gegen den obersten abzumessenden Punkt in eine Linie bringt und dann mit dem Daumennagel so weit heruntergeht, bis Auge, Daumennagel und der zweite Punkt in einer Linie sind. Hierauf trägt man dieses Maß in den Akt ein, und man weiß nun, aus wieviel solcher Teile er besteht; und ebenso mißt man auch aus, wie die einzelnen Teile zu einander sich verhalten. Bei wagerecht liegenden auszumessenden Größenverhältnissen geschieht das auf dieselbe Art von links nach rechts. Man muß bei diesem Ausmessen natürlich auf genau demselben Punkte stehen bleiben und den Arm stets gestreckt halten. Die kleinste Veränderung verzerrt natürlich das Ausmessen zu den größten Fehlern.

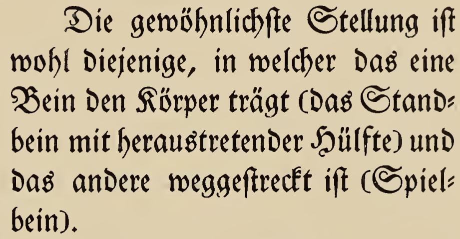
Die Mittellinie, welche den Akt bei einfacher, stehender Stellung in zwei gleiche Hälften teilt, fällt in folgende Punkte des Rumpfes:

die Halsgrube, gebildet durch die Sehnen der beiden Kopfnicker und den oberen Rand des Brustbeins;

längs dem Brustbein das Ende desselben, das auch durch eine Vertiefung kenntlich ist;

den Bauchnabel, ein verschieden geartetes Hautornament;

den Ansatz der beiden Oberschenkel.



Die gewöhnlichste Stellung ist wohl diejenige, in welcher das eine Bein den Körper trägt (das Standbein mit heraustretender Hülfte) und das andere weggestreckt ist (Spielbein).

Hier fällt die Senkrechte, von der Halsgrube gefällt, regelmäßig an den inneren Knöchel des Standbeines. Bei anderen Stellungen gibt es keine Regeln, und die Kontrolle ist immer mit dem Senkblei zu üben.

Fernere Punkte, die am Akt markant sind und sich zum Visieren in der Länge und der Quere eignen, sind neben den obigen: die Schlüsselbeingruben, die Armansätze, die Brustwarzen, die Höhe des Beckens; an den Beinen die Kniee, die inneren und äußeren Ansätze der Wadenmuskeln, die Knöchel des Fußes.

Der männliche und weibliche Akt, wie auch der Kinderakt, sind in ihren Proportionen verschieden.

Der männliche Akt: breite Schultern und Brust, das Becken schmal, die Knochen stark; bei ausgebildeterer Muskulatur kompliziertere und reichere Detailausbildung.

Der weibliche Akt: schmale, herabhängende Schultern, breites Becken. Alle Formen weicher wegen der größeren Fettpolsterung, so daß nur große, einfache Partien vorherrschend sind.

Der Kinderakt: der Kopf zum Übrigen groß, die Formen kindlich rund, die Gelenke umfangreicher und plumper wie bei den Erwachsenen.

Wenn man nun die genannten maßgebenden Punkte — wie sie von einander divergieren und auch ineinander fallen — auf dem Papier festgestellt hat, ist die Figur durch geradliniges Entwerfen der einzelnen Körperteile weiter zu führen.

Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß das Prinzip, wie ich es bei dem Entwurf des Kopfes anführte, auch hier beim Entwerfen des Aktes notwendig ist, nämlich: das Anfangen aus der Mitte.

Der Torso ist durch die Mittellinie, die deutlich sichtbar von der Halsgrube bis zu der Scham sich hinzieht, in zwei gleiche Hälften geteilt (kleine Unregelmäßigkeiten bezeichnen die Charakteristik des jeweiligen Modells), und von dieser Mittellinie muß man ausgehen; links und rechts die korrespondierenden Teile (hauptsächlich aus dem Skelett heraus: Schlüsselbeine, Brustbein, Becken mit dem Trochantor des Oberschenkels) in geraden Linien und Formen anzugliedern. Auf diese Weise bekommt der Rumpf die so notwendige Konstruktions-Klarheit.

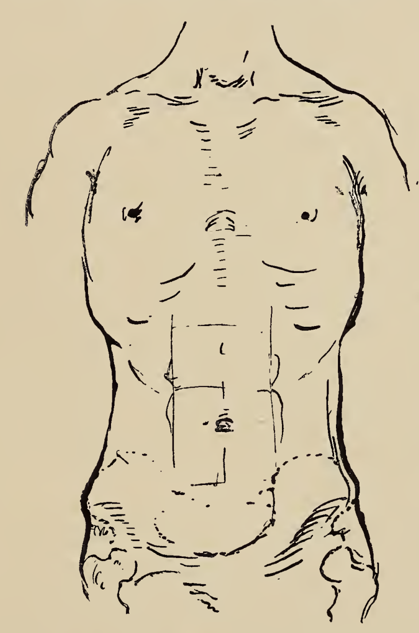
Bei den Extremitäten ist auch immer darauf zu achten, daß die einzelnen Teile zuerst in Angriff genommen werden. Also z. B. bei Zeichnung des ganzen Armes zuerst: der Oberarm in seiner inneren und äußeren Kontur (in geraden Linien) und daran anschließend dann den Unterarm und später Handgelenk und Hand auf eben dieselbe Art zu entwerfen. Bei den Beinen ist natürlich dieselbe Methode.

Ganz zu verwerfen — weil viel zu schwierig und Vergleichung unmöglich — ist das Ziehen der Kontur über den ganzen Körper erst der einen Seite und dann der anderen.

Jetzt geht es an das Modellieren.

Zu den drei Werten, die wir bereits kennen: Licht, Schatten, Schlagschatten, tritt ein vierter Begriff hinzu: der Reflex. Der Reflex ist die Aufhellung des Schattens durch einen hellen Gegenstand, welcher sein Licht auf den Akt zurückwirft.

Der Reflex muß stets als Schatten angesehen werden. Mit gekniffenen Augen kann man abschätzen, wieviel tiefer im Ton jeder Reflex zu Licht- und selbst klaren Mitteltönen steht.



Um den Akt in die richtigen Tonwerte (valeurs) zu bringen, verweise ich wieder auf das Anfangsmodell, den Gips. Man möge sich den Akt samt dem Podium, aus Gips bestehend, vorstellen und von aller Lokalfärbung absehen. Z. B. ist das Podium, wenn vom Licht beschienen, stets hell zu halten, trotzdem es, weil aus dunklem Holz bestehend, getönter als der Akt ist. Wie bereits beim Kopf geschehen, sollen auch die einzelnen Teile des Aktes besprochen werden (und zwar nur des männlichen, weil er durch seinen Detailreichtum lehrreicher ist).

Der männliche Akt besteht aus:

### a) Der Vorderansicht:

Kopf und Hals (bereits beschrieben),
dem Rumpf (Schultern, Brust, Bauch, Hüften).

Die Brust ist oben durch die Schlüsselbeine begrenzt, die

vom Brustbein geschweift nach beiden Seiten gehen und die oberen und unteren Schlüsselbeingruben zeigen.

Die Schultern zum Deltuides bildet der Kappenmuskel.

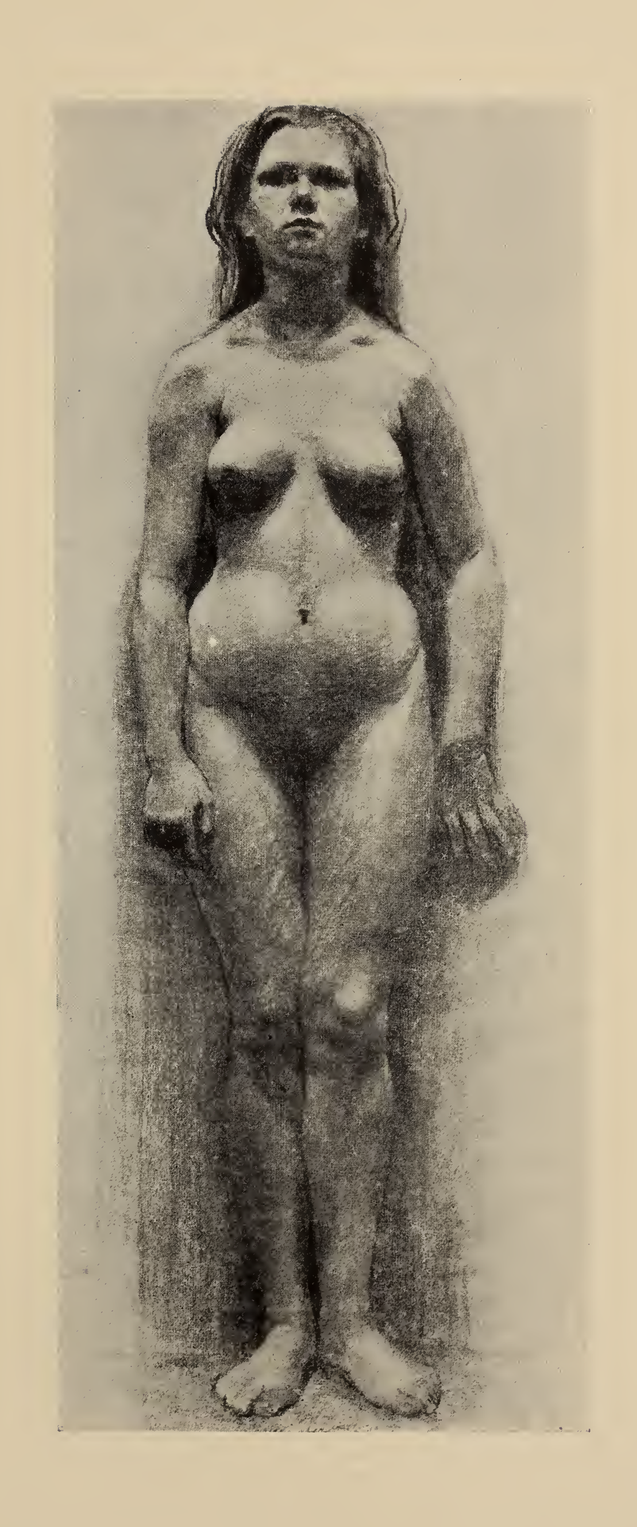
Das Brustbein teilt die Brust in zwei gleiche Teile mit den Brustmuskeln und den Brustwarzen darauf; am Ende des Brustbeins ist die Magengrube, mit der der Bauch anfängt.

Der Bauch hat in seiner Mitte den geraden Bauchmuskel, welcher oben am vorderen Teil des Brustkorbes ansetzt und unten an das Schambein des Beckens, er wird durch querliegende Muskelbänder geteilt; in der Mitte liegt der Nabel. Durch das Schambein und die Darmbeine wird die untere Form des Bauches gezeichnet, außerdem bilden die Ecken der Darmbeine mit dem trochantor major des Oberschenkels die Hüften.

Wie erwähnt, sind die Brustwarzen und der Bauchnabel bereits bei dem Entwurf anzugeben, nicht allein der Vermessung wegen, sondern aus einem zweiten Grunde: der Rumpf bekommt dadurch seine individuelle Physiognomie; ein Ausspruch Ingres heißt: »Le nombril est l'oeil du torse.« Die Seitenteile des Bauches oben zeigen die kurzen Rippen des Brustkorbes und auf diesen die Sägemuskel; dann ist eine längere, knochenfreie Fläche mit den schrägen Bauchmuskeln, die an Brustbein und Becken sich ansetzen.

Das Bein besteht aus Oberschenkel, Kniegelenk, Unterschenkel und Fuß. Der Oberschenkelknochen setzt in das Kugelgelenk des Beckens ein. Der untere Kopf des Oberschenkelknochens bildet einen Teil des Knies. Die innere Fläche des Oberschenkels ist muskelreicher, daher in der Linie bewegter, während die äußere Linie nur aus dem vastus externus besteht (Ansatz am trochantor major und unteren Kopf des Oberschenkels). Der vastus internus bildet mit den oberen Muskeln (sartorius etc.) den inneren Kontur.

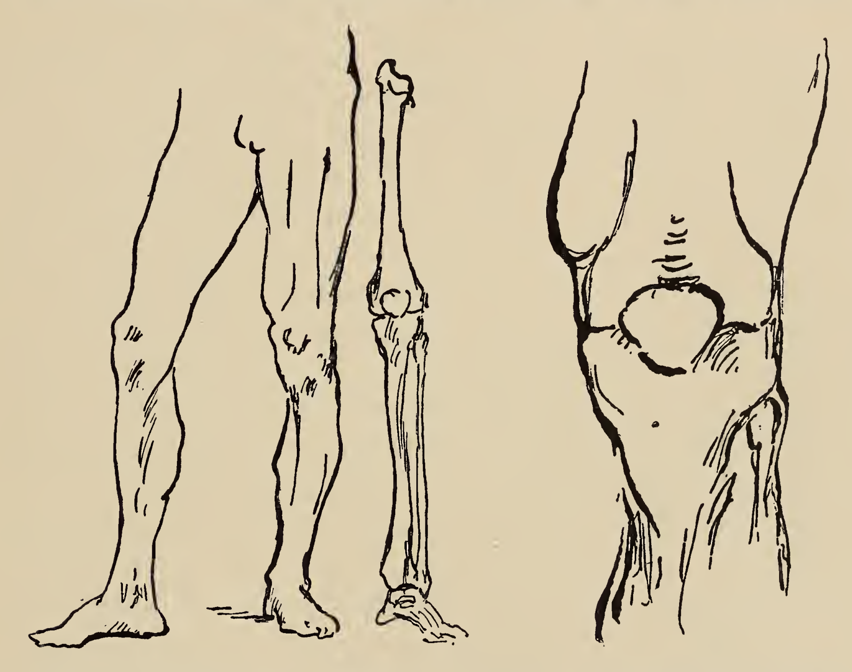
Das Knie ist lediglich durch das Skelett bedingt, weil





hier nur Muskelsehnen und Bänder sind. Es besteht aus dem unteren Kopf des Oberschenkelknochens, dem oberen Kopf des Unterschenkels, dem geschweiften Anfang des Schienbeins nebst Köpfchen des Wadenbeins; in der Mitte des Scharniers die Kniescheibe, wo ein Teil des rectus femoris ansetzt.

Der Unterschenkelknochen ist im Querschnitt dreieckig, und zwar steht die Kante (das Schienbein) nach vorn; die innere



Fläche ist größtenteils muskelfrei, daher der innere Wadenmuskel sichtbarer wird als der äußere, zumal noch auf der äußeren Seite des Schienbeines die Fußstrecker lagern. Die Ansätze dieser Muskeln am Knie sind darauf zu beobachten, welcher Punkt bei der jeweiligen Stellung höher oder tiefer liegt.

Der innere Wadenmuskel ist kürzer und voller, sein höchster Punkt liegt tiefer, als der des äußeren gestreckten und schmalen Wadenmuskels.

Die beiden Fußknöchel bestehen aus der inneren Fläche des

unteren Kopfes des Unterschenkelknochens und dem äußeren Endkopf des Wadenbeins. Der innere Fußknöchel liegt höher als der äußere. Zwischen dem Wadenmuskel und dem Knöchel ist noch ein Stück von dem darunter liegenden soleus sichtbar.

Der Fuß besteht aus dem Fußgelenk (unterhalb der Knöchel), dem Mittelfuß und den Zehen. Es ist gut, diese Partien immer im großen gleich zu entwerfen.

Der Arm wird eingeteilt in Oberarm, Unterarm, Handgelenk und Hand. Der Oberarm setzt sich mit dem Deltuides an die Brust an. Die Kugel des Oberarmknochens lagert in dem Pfannengelenk, von Schlüsselbein und Schulterblatt gebildet. Sie ist trotz des dicken △ geformten Schultermuskels immer sichtbar. Daran schließt sich der Biceps, welcher mit seiner Sehne an den Unterarm ansetzt. Wo oben Deltuides und Biceps mit dem Brustmuskel zusammenstoßen, ist der innere Ansatz des Oberarms.

Der Unterarm ist proportionell gegen den Oberarm länger, und ist jener rein zylindrisch, so ist der Unterarm oben breit, ähnlich wie beim Unterschenkel, die Daumenseite geschweifter, weil oben die stärkeren Muskel sind, und die Kleinfingerseite gestreckter. In den letzten zwei Dritteilen markieren sich die beiden Knochen des Unterarms. Das Interessante ist die Drehungsmöglichkeit des Unterarms mit der Hand zusammen, welche durch seine anatomische Konstruktion ermöglicht wird.

Die Hand wird, wie der Fuß, in Handgelenk, Mittelhand und Finger eingeteilt, und sind auch die einzelnen Massen ebenso zu behandeln. Über die Handknöchel wird unten gesprochen werden.

## b) Die Rückenansicht.

Durch den ganzen Rücken läuft die Wirbelsäule. Auf ihr ruht der Kopf.

Der Rücken ist hauptsächlich von dicken Muskeln gebildet, die zu beiden Seiten der Wirbelsäule lagern. Sie selbst ist als Rinne sichtbar, in welcher kleine Erhöhungen sind, die durch die Dornenfortsätze der betreffenden Wirbel erzeugt sind.

Nach den einzelnen Teilen werden die Wirbel als Halswirbel, Brustwirbel, Lendenwirbel und Kreuzbein bezeichnet.

Das Ende des Halses wird durch den siebenten Halswirbel markiert, der (hauptsächlich im Profil) durch den längeren Dornfortsatz über die andern weit hervorragt.

Die obere Partie des Rückens ist analag der Brust von den Brustwirbeln, den hinteren Teilen der Rippen und den Schulterblättern gebildet. Die Form des Skeletts sowie die Muskeln sind sehr deutlich sichtbar. Hauptsächlich steigt der Kappenmuskel von dem Ende der Brustwirbel hinauf zu den Schulterblättern und verjüngt sich dann wieder zum Nacken und Hinterkopf. Die Schultermuskeln zeigen bei Bewegung der Arme vielfache Flächen.

Daran schließen sich die Lenden. Gewölbte, langgestreckte Muskeln gehen längs den Querfortsätzen der großen Lendenwirbel und heißen deshalb Lendenmuskeln. Der obere Teil der Lendenmuskeln setzt an die kurzen Rippen des Brustkorbes an.

Die Basis der Wirbelsäule ist das Kreuzbein, der hintere Teil des Beckens. Es ist in der Form ein Dreieck; zu beiden

Seiten schließen sich die Darmbeine an, die Ansätze durch Grübchen sichtbar, so daß auch in der Rückenansicht dieselbe Bildung der Hüften ist. Der Fortsatz des Kreuzbeins ist das Schwanzbein; an dieses setzen Teile der beiden Gesäßmuskeln an. Diese sind die rundesten und dicksten Muskeln des ganzen Körpers, durch einen Spalt getrennt.

## Das Bein.

Die Rückseite des Oberschenkels zeigt hauptsächlich, nebst der Hüfte und dem Gesäßmuskel, der in einer Spitze darüber liegt, den Biceps femoris. Dieser Muskel läuft in zwei Sehnen aus und setzt sich an den Unterschenkelknochen fest.

Diese Sehnen bilden mit dem Scharnier der beiden Schenkelknochen die Kniekehle. An dem Unterschenkel sind zwei Muskelschichten bemerkbar: die unterste Schicht ist der »soleus« in dreieckiger, gestreckter Form, mit der Basis nach oben; die Spitze unten endet als die stärkste Sehne des gesamten Körpers und heißt Achillessehne. Sie ist ebenfalls bei den Hinterfüßen der Tiere am Sprunggelenk sehr bemerkbar; der Fleischer hängt die Schlachttiere an dieser Sehne auf.

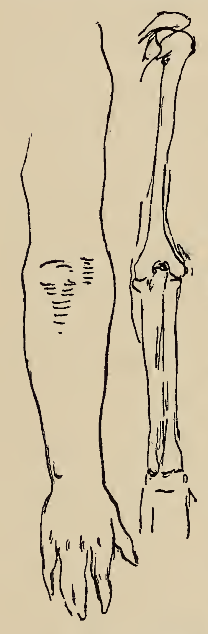
Links und rechts von dieser Sehne ragen die Knöchel in ihrer charakteristischen Art hervor. Die Achillessehne setzt an das Fersenbein an und bildet so die Ferse (beim Manne stärker ausladend wie beim Weibe).

Über dem soleus lagern dann die zwei Wadenmuskeln, die den soleus um ein Drittel bedecken. Der innere ist dicker und kürzer und der äußere gestreckter; der äußerste Punkt des inneren Muskels liegt tiefer, der des äußeren liegt höher.

Die Rückenseite des Arms ist von den Streckern gebildet.

Der Oberarm ist ebenfalls, wie von vorn, von zylindrischer Form. Die Deltuides, die Schulter bildend, und der Triceps sind die am meisten in die Augen springenden Muskel.

Das Komplizierteste am ganzen Körper ist der Unterarm, dessen Drehungsfähigkeit bereits in der vorderen Besprechung erwähnt wurde. Diese Möglichkeit ist in der Konstruktion der beiden Unterarmknochen, wie sie zueinander und zum Oberarmknochen und Handgelenk stehen, und der Zusammensetzung ihrer Muskel bedingt; auch die Komplikation gegenüber den übrigen Teilen des Körpers besteht darin.



Die beiden Unterarmknochen heißen ulna und radius (Elle und Speiche). Die Ulna setzt in der Mitte des unteren platten Kopfes des Oberarms an und ragt noch mit einem Haken (als Hebel) in ihn hinein. Sie ist hier festgebunden und bildet den hauptsächlichsten Teil des Ellbogens, der analog dem Knie ist, ein Scharniergelenk. Unten dagegen ist ihr Kopf an der Kleinfingerseite lose und bildet mit den äußeren Handwurzelknochen das äußere Handgelenk.

Der zweite Knochen ist dagegen am Ellbogen frei und bildet an der Daumenseite mit den stärkeren inneren Handgelenkknochen die Seite des inneren Handgelenks. Dieses sieht man gegen das äußere, in der Linie bewegtere und rundliche Handgelenk in einfacherer, dreieckiger und flächiger Form.

Durch diese wechselnde Festmachung ist eben, wie auch durch die demgemäß konstruierten Muskeln, die Drehung des Radius um die Ulna ermöglicht. Die Benennung der Knochen ist deshalb auch dieser Funktion entnommen.

Die Hand besitzt dadurch, daß sie durch das Handgelenk

auf eben diese Weise mit den beiden Knochen zusammenhängt, dieselbe Drehungsmöglichkeit und weil sie gewissermaßen das Ende der Wirkung vertritt, eine um soviel größere. Das Handgelenk selbst hat außerdem die Strecker und Beuger. Auf diese Weise hat Unterarm mit Hand diese Beweglichkeit nach allen Seiten, die für die Funktion der Hand (für das Greifen) durchaus nötig ist.

Ich hoffe, daß man mittels dieser Detailschilderungen eine verständige Aktzeichnung zu machen imstande sein wird. Wenn jemand nun fragen würde: Ist die Kenntnis der Anatomie unbedingt notwendig für das Studium des Zeichnens? so würde ich antworten: Nein.

Denn gleichwie ein Gefühlsmensch, trotzdem er nie einen nackten menschlichen Körper gesehen hat, dennoch sofort weiß, was falsch an der Zeichnung sein würde, ebenso wird auch ein talentierter Anfänger ganz nach seiner künstlerischen Empfindung das Richtige instinktiv zu treffen wissen. Und eben dieses würde ein Zeichen seiner Befähigung sein.

Dieses Wissen ist vielmehr dazu da, sich selbst und andern plausibel zu machen, warum die Sachen so und nicht anders gezeichnet werden müssen; auch ist es lehrreich, Blicke in die Werkstatt unserer äußerst praktischen, geizigen Mutter Natur werfen zu können. Möge man alle Mittel zur Erlernung der Kunst, die ich angeführt habe, beherzigen: fortwährendes Kontrollieren mittels Augenblinzelns, die großen Formen nicht durch zu krasses Betonen der Einzelheiten zerreißen, daher im Licht mit hellen Tönen modellieren, die Schattenmassen zusammenhalten.

Nebst der Richtigkeit der Proportionen, dann der Modellierung der Formen ist nun noch auf den Ausdruck der Figur (Auffassung) zu achten.

Der Name „Akt" bedeutet: charakteristische Bewegungen für die Handlung einer Person. Ob das Modell ruhig steht

oder ein Gefäß hebt, zum Schlage ausholt, immer ist es ein Geschehnis, und daß dieses klar zum Ausdruck kommt, gehört zu einer guten Aktzeichnung. Wenn nun das Modell auf seine Bewegungen hin studiert wird, kommt man bald auf die Unterscheidung zweier Arten von Bewegungen des Körpers und der Gliedmaßen.

In der einen Art ist die Stellung der betreffenden Teile parallel der Bildfläche, also keine besondere Fremdheit, da die Herausfindung dieser Größenverhältnisse bereits oft geschildert und die Bewegung in gewissermaßen Profilstellung leicht zu erkennen ist. Dann kommen aber Bewegungen entweder des Rumpfes selbst oder der Extremitäten, die dem Auge entgegenstehen. Aus perspektivischen Gründen ist der Teil, welcher dem Auge am nächsten ist, auch proportionell der größte und das übrige, je mehr zurück, desto kleiner. So wird die Wirkung der ebenen Bildfläche aufgehoben, und die Tiefenwirkung tritt in ihr Recht. Der technische Ausdruck für diese Art Stellungen ist die „Verkürzung".



# Die Verkürzung.

Wenn ein länglicher Körper mit seiner Kurzfläche dem Auge entgegensteht und seine Längsseiten ihren Verschwindungspunkt im Horizont haben, so „verkürzt" er sich (Fig. a).

Dieses einfache Schema ist nun für das menschliche Modell anzubringen. Sehen wir uns daraufhin zum Beispiel ein gebogenes Bein, daß mit dem Knie gegen das Auge steht, an, so erscheint das Schema, wie es Fig. b zeigt.

Fig. a.

Fig. b.

Nächst der perspektivischen Verschiebungstheorie und dem Loten und Wägen der wichtigen Punkte in dem verkürzten Teil selbst ist er natürlich auch daraufhin zu vergleichen, wie er zu den anderen verkürzten oder nicht verkürzten Teilen steht; dadurch kann man konstatieren, um wieviel höher oder tiefer, sagen wir zum Beispiel ein Fuß, zu stehen kommen muß zum andern, unverkürzten. Beobachtung der Schatten-

form und der Schlagschatten, das Verhältnis der ganzen Ton-
werte zueinander, z. B. der Oberschenkel zum Unterschenkel.

Vor allen Dingen ist aber hier ein Moment zu erwähnen: das absolute Festhalten des einen Augenpunktes; die kleinste Verschiebung bringt sofort eine andere Ansicht. Es kann auch umgekehrt das Modell durch kleine Veränderungen seiner Stellung diese Verschiebung bewirken. Deshalb ist die größte Aufmerksamkeit auf dieselbe Lage zu verwenden (Anzeichnen der festen Punkte des Modells mit Kreide, sowie den eigenen Platz).

Rächt sich diese Unaufmerksamkeit besonders in den verkürzten Motiven, so kann sie aber auch in anderen Ansichten zu großen Fehlern führen. Z. B. kann ein Kopf auf diese Weise von en face zu drei Viertel und beinahe Profil herübergezogen werden wie ein Pfropfenzieher. Deshalb dieser Passus für alle Arten Stellungen zu beherzigen ist. Auch bei dem Abmessen der Größenverhältnisse durch Visieren ist mit haarscharfer Präzision zu verfahren.

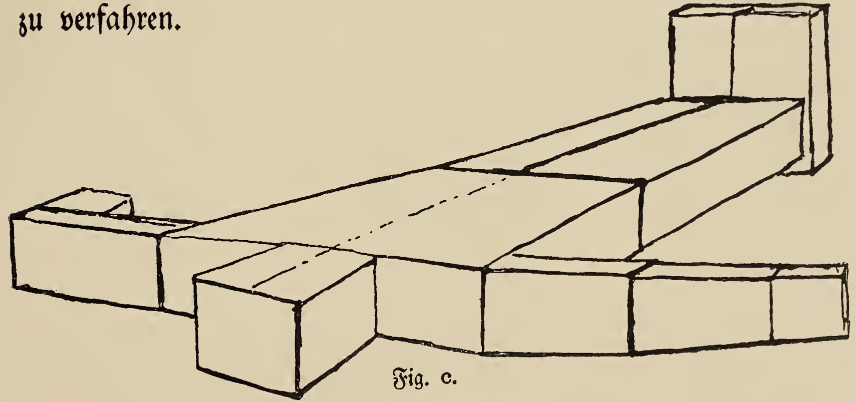


Fig. c.

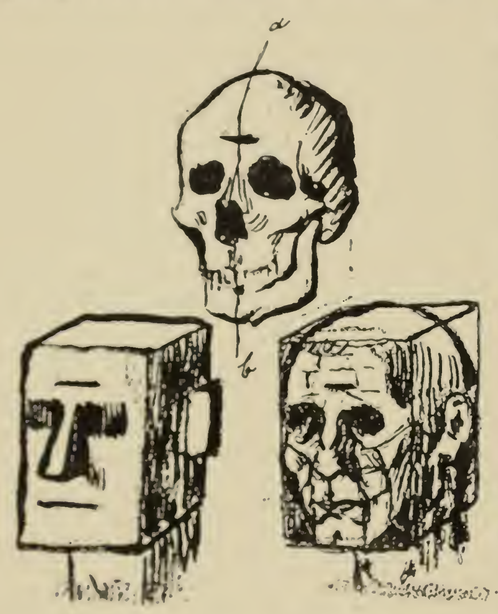
Weil es für das Zeichnen der Verkürzungen notwendig ist, die Flächen auseinanderzuhalten (Klarmachung, welche Fläche dem Auge entgegensteht), so ist es vorteilhaft, als Hilfsformen Kasten, je nach dem Verhältnis, für den menschlichen Körper herzustellen.

Sowohl Kopf wie Rumpf und die Glieder haben vier

Flächen: obere, untere und zwei Seitenflächen; für die Konstruktion der Nase und der Punkte in der Mittellinie des Körpers wäre auf dem Kasten ebenfalls eine Mittellinie zu ziehen.

Der Kopf würde demnach nach Fig. c zu konstruieren sein.

Bei der Detailbesprechung des Kopfes habe ich bereits die Verkürzung erwähnt und von Kurven gesprochen; diese entstehen auch aus der Kastenform, indem man sich denken muß, daß die vielen kleinen Flächen im Kopf aus der großen Kubikform abgeschrägt werden und so eine scheinbar runde Form entsteht; ebenso entstehen aus den geraden, rechteckigen perspektivischen Linien die geschweiften.




Eine Verkürzung des ganzen Körpers trifft hauptsächlich zu bei liegenden Figuren, wenn dieselben mit Scheitel oder Sohle gegen das Auge des Zeichners ihre Stellung haben. In diesem Falle würde Fig. c die Hilfsform zeigen.

Die Verkürzung ist das spezielle Eigentum der Malerei. Kein anderer Zweig der bildenden Kunst hat sie sonst aufzuweisen.

Durch sie wird das spezifische Charakteristikum der Malerei zur Geltung gebracht: das Aufheben der Fläche und Schaffung der Raumtiefe. Deshalb ist diese Eigenart von allen Malern stets mit besonderer Aufmerksamkeit und Vorliebe kultiviert worden. Der große Michel Angelo hat diese Kunst bekanntlich auf die denkbar höchste Stufe gebracht und damit eine spontane



Lovis Corinth:
Liegender Akt



Bewegungsfähigkeit seinen Figuren verliehen, die geradezu stupend wirkt. Vom Studieren seiner Meisterwerke kann jeder Kunstbeflissene den größten Vorteil für sich gewinnen, und muß deshalb dieser Abschnitt der Kunstgeschichte zu besonderer Wertschätzung dem Lernenden empfohlen werden.

Nun wären noch die Details im Körper zu besprechen: z. B.: welche Verschiebungen die Ellipsen der Augen bei Drehungen erhalten. Ist der Augenpunkt des Zeichners tief, so sieht man auch die Dicke des oberen Augenlids bei den verschiedenen Ansichten immer in neuer Form: den Mund, die Nasenlöcher.

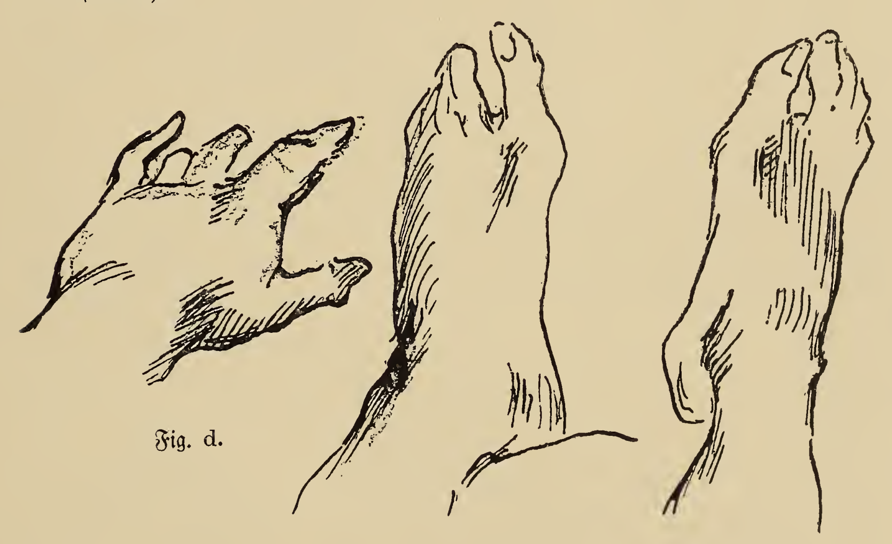


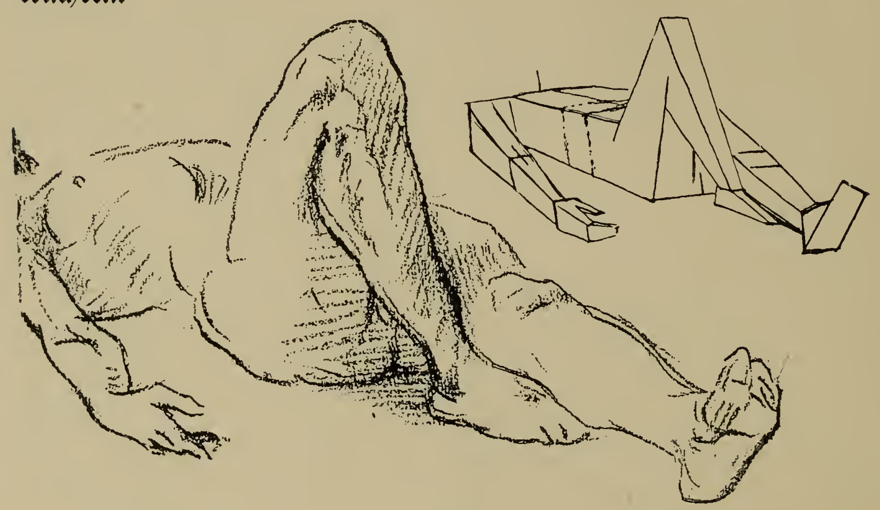
Fig. d.

Der Ansatz der Hände und Füße an den Knöcheln (Fig. d) in der verkürzten Lage ist zu beobachten. Bei liegender Stellung vom Kopf aus greifen die Handwurzeln und Fußflächen über Hand und Fuß. Die Form der Kniee, die charakteristischen Ansätze der Muskeln als Überschneidungen.

Außerdem ist die ganze Auffassung der verkürzten Figur darauf scharf auseinanderzuhalten, daß man die verkürzten Teile von den unverkürzten unterscheidet.

Durch diesen Wechsel der Formen hebt die eine die andere, es kommt beiden Arten zu gute und die Verkürzungen wirken viel frappanter.

Aber all diese Einzelheiten sind besser am lebenden Modell zu sehen, erklären wollen mit Worten allein, ist hier schwer angebracht. Die beigefügten Blätter sind daraufhin zu betrachten.





# Das Aufbauen des Aktes.

Das sogenannte Aufbauen des Aktes, je nach der Stellung des Modells, beruht auf drei Prinzipien:

1. der Auffassung,
2. dem Konstruktiven,
3. dem Architektonischen.

Die Auffassung ist das Abstrakte, das Seelische, sie drückt sich in der Erkenntnis der Bewegung und der Handlung aus. Sie ist ein Hauptzeichen von Begabung und dokumentiert sich bereits in den ersten Entwicklungsstadien, die ein Mensch auf der Künstlerlaufbahn beginnt.



Das Konstruktive zeigt die Existenzmöglichkeit des Aktes, indem es über den Organismus des ganzen Körpers Klarheit verschafft.

Das Architektonische bringt den Rythmus und den Fluß der Linie, sowie das Proportionale der Figur.

Das Konstruktive und das Architektonische kann durch fortwährendes Studium, weil diese Punkte Erziehungssache sind, immer mehr vervollkommnet werden.

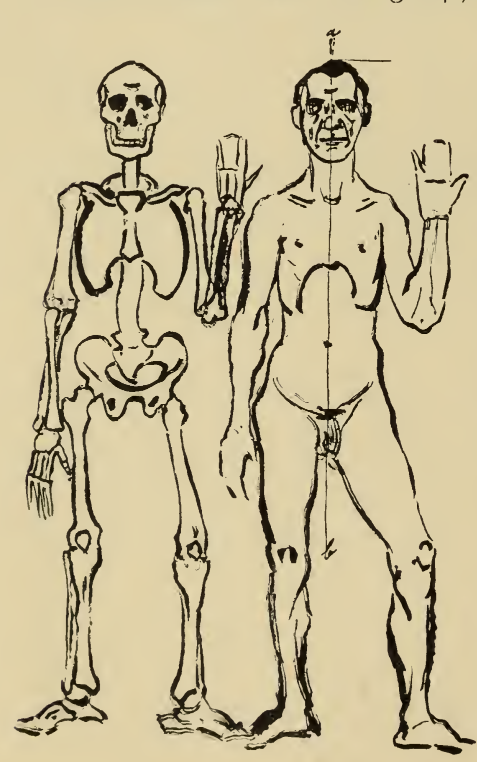
Das Konstruktive beruht allein in dem Skelett.

Gehen wir daraufhin eine ganze Figur durch und fassen wir nochmals in wenigen Worten den Kopf auf die Konstruk-

tion hin zusammen: die Bildung des oberen Gesichtsteils wird durch das Stirnbein, den beiden Schläfenbeinen, den Scheitelbeinen, und wie das Nasenbein hervorspringt, gebildet. Ebenso helfen Stirnbein, Schläfenbeine, die Wände des Nasenbeins, sowie der obere Teil der Jochbeine, da sie die Augenhöhlen machen, die Augenpartien charakteristisch formen. Die ganzen Jochbeine, die Kiefer zeigen je nach ihrer Ausladung die Charakteristik der unteren Gesichtshälfte — ob breit oder schmal — an.

Ebenso wie im Kopf der Knochenbau deutlich zutage tritt so trifft dieses auch im übrigen Körper zu.

Die Muskeln und die Fettschicht darüber verhüllen nicht das Skelett, sondern lassen es, trotzdem einige Teile von ihnen bedeckt sind, vollständig in ihrer Masseneinteilung sichtbar werden. Ganz frei von Muskeln sind alle Gelenke. An den Gelenken sind nur die Bänder und die bei dicken Menschen und Kindern so charakteristischen Fettpolster. Aber immer spielen an den Gelenken die Formen der Knochen, die hier meistens die bei Scharnieren so eigentümlichen verdickten Rundungen führen, die hauptsächlichste Rolle. Auch an andern Teilen des Körpers treten die Knochenteile zum Vorschein und bringen dadurch die ganze Form des Skelettes vor die Augen.



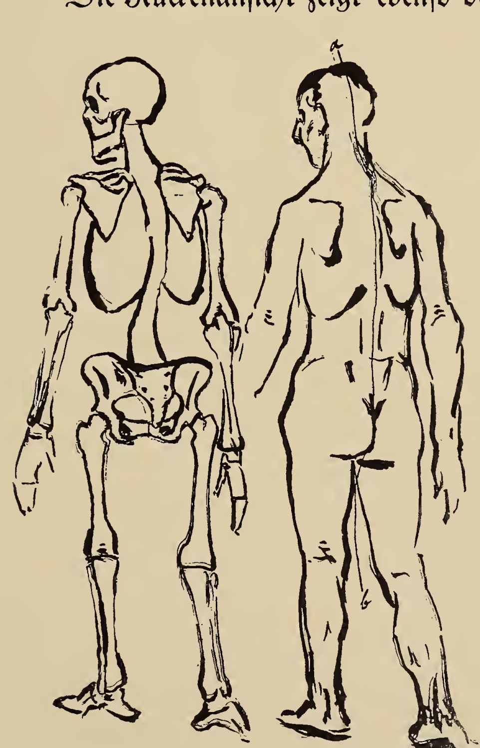
In der Vorderansicht: die Halsgrube mit dem obern Teil

des Brustbeins, die Schlüsselbeine mit ihren oberen und unteren Schlüsselbeingruben; das Ende des Brustbeins und mit dem Gange der Rippen wird dadurch der ganze Brustkasten konstruktiv angezeigt.

Am unteren Teil des Torsos zeigt das Becken die Beckenränder und bildet mit dem Trochanter major der Oberschenkel die Linien der Hüften.

Analog ist die Kugel der Oberarme und der Trochanter major der Oberschenkel. Hände und Füße sind ganz aus dem Skelett gebildet.

Die Rückenansicht zeigt ebenso deutlich die Form des Hinterhauptes sowie die verkürzten Seitenteile des Gesichtes. Im Torso vor allen Dingen in der Wirbelsäule den hervorspringenden siebenten Halswirbel. Ebenso wie vorher die vordere Ansicht, so jetzt die hintere Ansicht des Brustkorbes mit den Schulterblättern. Die ganze Wirbelsäule und das dreieckige Kreuzbein als hinteres Schlußstück des Beckens.



Das Architektonische birgt als Ausdruck viele Begriffe: Geometrie, Symmetrie, Harmonie. Die Symmetrie spielt eine hervorragende Rolle, außerdem ist hier auch das Kastensystem, wie ich es in der Verkürzung vorgeführt habe, ein wichtiges Hilfsmittel. Für die Symmetrie ist die Mittellinie (a b) über den ganzen Akt von größter

Wichtigkeit. Diese teilt den Menschen von dem Scheitelpunkt über Nase, Nasenrinne, Mitte des Mundes, Kinn, Halsgrube, Brustbein, Bauchnabel, Zusammenstoßen der Oberschenkel mit mons pubis in zwei gleiche Teile. Je nach der Stellung ist der eine Teil verkürzter wie der andere, bis durch die Profilstellung überhaupt nur die eine Hälfte sichtbar wird. Hier sind infolgedessen auch wieder die vorher schon anempfohlenen horizontalen und vertikalen Hilfslinien wieder von neuem hervorzuheben, um festzustellen, wie die einzelnen Punkte zu einander liegen.

Die Mittellinie des Rückens führt längs der Wirbelsäule und teilt auch hier zwei gleiche Hälften über dem Spalt der Gesäßmuskeln auseinander.

Ferner sind unter „Architektonisch" die Proportions-Verhältnisse des Körpers zu verstehen. Ob der Torso lang, Arme und Beine kurz sind oder umgekehrt. Wie die einzelnen Teile untereinander und zueinander stehen: Oberarm zu Unterarm; Oberschenkel zu Unterschenkel; Hände, Füße. Das Größenverhältnis des Halses und des Kopfes. Die einzelnen Teile im Kopf zu einander. Wir kommen immer wieder auf die Details zurück, die ich in den früheren Kapiteln angeführt habe.

Dadurch, daß die Proportionen im menschlichen Körper so verschiedenartig sich darstellen, fällt schon ganz von selbst das Schematische, wie es früher geübt wurde, in sich zusammen. Es gibt eben keine feststehende Proportionstafel, und wie es diese nicht gibt, existieren auch keine Schönheits-Gesetze des Körpers. Jeder Künstler kann nach seiner Individualität neue Formeln bilden, ohne daß diese für andere Schaffende maßgebend werden könnten.

Endlich wäre noch das Kultivieren des Flächigen hervorzuheben, was ich durch die Hilfskonstruktion der Kasten klar legen wollte: Es wird stets fehlerhaft sein, den Körper durch ein Kugelsystem (die Franzosen nennen das: „Billardkugel") modellieren zu wollen. Das, was man „rund modellieren" nennt, bedeutet, daß ein Körper ringsum von Luft umgeben und greif-

bar erscheinen soll. Wie man im großen und ganzen jedes Glied in Seitenflächen, Ober- und Unterfläche auseinander halten kann, so ist dieses Flächige auch in den Details weiterzuführen, da gewissermaßen die großen Partien wieder in sich kleinere Formflächen aufweisen.

Es ist notwendig: die Detailflächen so darzustellen, daß sie die großen Flächen nicht zerreißen, sondern nur bereichern.

Eine letzte Vollendung: den Rythmus und den Fluß der Linien ermöglichen die Formen der Muskel. Wenn ich auch grade nicht die exakte Muskellehre für absolut notwendig erachte, so wird sich dennoch eine gewisse Kenntnis und eine praktische Vervollkommnung bei jedem Lernenden einstellen durch fortwährendes Studium, in welchem man sich über die Ursachen jeder Linienschwingung Rechenschaft zu geben sucht.

Wenn wir nun das Fazit dieser ganzen Entwicklungslehre ziehen, so können wir eine Aktzeichnung als gut bezeichnen, wenn die obengenannten drei Bedingungen in ihr erfüllt sind, und zwar vom ersten Entwurf an bis zum definitiven Ende der Ausführung, die aber weder als kalligraphische, durch bestechende Art der Zeichnungsmanier noch im Sinne einer photographischen Durchführung gemeint ist.

Das Konstruktive und das Architektonische geben die Richtigkeit, die jeweilige Stärke der Auffassung aber den künstlerischen Wert einer derartigen Arbeit.



## Die Verwertung des Aktstudiums für andere Zweige der Malerei.

In den nächsten Kapiteln über Landschaft, Tiere ꝛc. werde ich immer wieder hervorheben, daß ich alle diese Arten im Studium vom Akte herleite. Hier will ich speziell eine allgemeine Übersicht für diese Behauptung hinstellen. Durch die Feinheiten und Verschiedenheiten, die man im Studium des menschlichen Körpers erlernt — wie Licht und Schatten (die Tonwerte) beobachtet werden müssen, wie die Ähnlichkeit hervorgehoben werden muß, wird man dieses Können auch für Tiere und Landschaft nutzbringend verwenden können.

In erster Linie soll der Akt nicht als Mensch, sondern als reiner Gegenstand angesehen werden. Wenn man ihn auf diese Weise als eine Sache, die sich in der Schöpfung in anderer Form, aber immer unter derselben Anschauung wiederholen kann, ansieht, wird auch eine neue Form fruchtbringend ausgenutzt werden können.

Tiere sind ja nicht so sehr vom Menschen verschieden, als daß man nicht z. B. durch die vergleichende Anatomie von

der beiderseitigen Ähnlichkeit immer wieder neu überrascht werden würde.

Natürlich handelt es sich hier immer wieder rein vom Studium aller Gegenstände; nicht um die Pflege einer Spezialität, die von dem reiferen Künstler als sein Eigenstes ausgeübt wird.

In der Landschaft lernt man ebenso die verschiedenen Schwierigkeiten auseinander zu halten. Wäre doch der Stamm des Baumes mit dem Rumpf des menschlichen Körpers vergleichbar, die Äste und Blätter mit den Gliedern und den Haaren. Dazu kommt, daß man durch das Studieren der Tonwerte hier auch durch Vernunftgründe Licht und Schatten und deren Stärke ebenfalls auseinander zu halten fähig sein wird. Die Verkürzung der einzelnen Gliedmaßen lehrt uns ebenfalls entgegenstehende Äste mit ihren Blätterpartien vor- und rückwärts strebend darstellen zu können. Dasselbe ist von der Zeichnung der Wege anzunehmen, die in ihren Verschiebungen sich in den Horizont verjüngen.

Hauptsächlich aber wird man durch das Studium des menschlichen Körpers darauf gestoßen werden, daß man nicht beliebige Stämme, Wege und Gegenstände, die dort vorhanden sind, schematisch darstellt, sondern den bestimmten Baum, den bestimmten Weg usw. porträtähnlich. Ebenso verhält es sich dann auch mit Gegenständen, die als Stilleben zusammengestellt sind.

Das Weitere werden wir dann in den nächsten Kapiteln angeführt finden. Hier wollte ich nur durch diese Zeilen auf die Wichtigkeit des Aktstudiums für andere Gegenstände hinweisen.



W. Leibl:
Studie.

# Der bekleidete Mensch.

(Kostümfigur.)

Wiederum muß man vor dem Entwerfen den Bewegungsausdruck der Figur verstehen lernen und mit Überlegung und Bewußtsein diese in den gewollten Raum hineinkomponieren. — Es ist eben immer in bezug des Ganzen so zu verfahren, wie bisher in den vorigen Abschnitten gelehrt wurde.

Man beachte also wieder: Licht, Schatten, Schlagschatten, Reflexe und bei der Kostümfrage etwas Neues: das Stoffliche.

Ich habe bereits in der Abhandlung über den Kopf angedeutet, wie die Haare und die Haut des Modells andere Charaktere sind; hier sind noch viel reichhaltigere Unterschiede.

Je nach der Qualität des Stoffes ändern sich die Struktur der Faltengebungen und die Tonwerte.

Die wollenen Stoffe haben weiche Lichter auf den Falten und dunkle Schatten, da die Rauheit und Weichheit des Stoffes das Licht aufsaugt. Dagegen hat die knisternde, spiegelnde Seide scharfe, bestimmte Falten, die sich nicht umbiegen, sondern brechen. Glanzlichter stehen als Schärfen auf ihnen; der Schatten der Falten wird stets aufgelichtet sein, weil sich durch die Blankheit der Seide alles in ihr spiegelt und reflektiert.

Gerade die entgegengesetzte Charakteristik ist in dem Sammet: alles tief und weich und doch schärfere, glänzendere Lichter wie im Wollenstoff und bestimmtere Schatten. So wird lediglich durch die Beobachtung der Tonwerte und ihrer Form jeder Unterschied des Stofflichen getroffen werden; es ist nicht notwendig, sich eine verschiedene Behandlung für jede Abart anzueignen. Zum Beispiel ist das Scharfe, Strichartige in der Seidenbehandlung durch die Form der einzelnen Töne und Glanzlichter bereits bedingt.

Ist der Stoff gemustert, etwa mit Blumen bedruckt oder gestreift, so ist solange mit den Augen zu blinzeln, bis die Falten allein zur Geltung kommen und das Muster verschwunden ist; alsdann, wenn die Falten genügend bestimmt in Licht- und Schattenform hingezeichnet sind, kann das Muster diskret, ohne daß es die Form zerreißt, heraufgebracht werden.

Die Kleider verhüllen nämlich keineswegs die charakteristischen Formen des Körpers. Die Falten legen sich vielmehr nach ihnen, wenn auch zweifache und mehrere Hüllen übereinander liegen.

Deshalb haben die Maler früherer Epochen ihre Figuren

zuerst nackt unterzeichnet, um dann die Gewänder darüber zu komponieren. Eine Leinwand in diesem Anfangsstadium von David (nackte Männer, die bereits die Zopfperücke haben — ich glaube, das Bild sollte die Enzyklopädisten darstellen —) ist noch heute im Louvre zu sehen.

Die heutigen Maler sind davon abgekommen, aber jedermann kann daraus ersehen, wie wichtig die Kenntnis der nackten Formen für die Kostümfiguren zu erachten ist.

Wenn es ratsam war, Kopf und Akt lediglich als Hauptsache ohne den umgebenden Hintergrund zu zeichnen, so ist bei der Kostümfigur die Umgebung wohl angebracht.

Man achte hauptsächlich auf die perspektivische Größe der einzelnen Teile, aus der die Umgebung besteht. (Leicht werden diese immer zu groß gezeichnet.) Ebenfalls müssen die Teile (Möbel, Fenster 2c.) exakt ähnlich sein und bei scheinbar flüchtigerer Behandlung dennoch die ganze Richtigkeit aufweisen. Ferner ist der Ton des Gesamthintergrundes wohl gegen die Figur abzuheben, die immer die Hauptsache bleiben muß.

Hier kann man auch das Experiment mit der Einstellung der Augen gleich einem photographischen Apparat probieren. Man kann die Figur gänzlich wegblinzeln, oder wieder die Figur als Hauptsache und die Umgebung in weichen Tonmassen nehmen.

Dieses Arbeiten auf den Hintergrund hin führt bereits zu dem Thema des Skizzierens und zu dem landschaftlichen Zeichnen hinüber, was aber zuerst später in der Abhandlung vom Freilicht ausgeführt werden soll.

Das Studium der Kostümfigur kann man auch dahin variieren, daß nicht immer die ganze Figur gezeichnet werden soll, sondern auch Abschnitte, wie Kniestück 2c.

Hierbei kommen dann Kopf und Hände zu besonderer Geltung.



Loris Corinth:
Porträt meines Vaters



# Das Malen.

als einzelne Farben hinsetzen, und es ist keine Verulkung, wenn man sagt: die richtige Farbe auf den richtigen Fleck setzen.

Man malt mit Ölfarben, Tempera, Aquarell, Guasch, Pastell.

Zum Lernen ist aber die Ölfarbe vorzuziehen:

Sie hat die Möglichkeit des absoluten Korrigierens, sie erfordert ein Eingehen auf alle Farbwerte, und hat vor allen Dingen nicht das Bestechende wie Aquarell und Pastell, wo alles bereits nach etwas aussieht, ehe es im geringsten studiert ist.

Wegen dieser Bestechlichkeit der Farben ist jedem Lernenden anzuraten, so lange wie möglich beim Zeichnen zu bleiben.

Ebenso ist wieder auf das Verwerfliche des Dilettanten aufmerksam zu machen, der Richtigkeit mit Geschicklichkeit verwechselt, welcher wunder glaubt, etwas gemacht zu haben, wenn er geschickte, witzig-elegante Pinselspritzer hingestrichen hat.

Ein weiterer Vorzug der Ölfarbe ist die Fähigkeit, mit den andern Farbarten ebenfalls hantieren zu können, sobald man mit jener umzugehen gelernt hat.

Die Gegenstände, welche zum Malen außer den Ölfarben gebraucht werden, sind: die Palette, Borst- und Haarpinsel und vielleicht Terpentinöl.

Man malt auf Leinwand (für das Studium ist der Ölgrund, der die Farbe in ihrem vollen Wert stehen läßt, vorzuziehen), präparierten Holzplatten und Pappen; eine Staffelei, wie vorher auch für das Zeichnen.

Man setzt sich eine Farbenskala auf die Palette die etwa besteht aus: Kremserweiß, Zinkweiß, lichter Ocker, dunkler Ocker, gebrannter Terra di Sienna, Englisch-rot, Elfenbeinschwarz, roter Zinnober, Crapplack, Permanentgrün, Kobalt, ultramarin, hell und dunkel Cadmium.

Verschiedene Farben sind mit Kremserweiß nicht dauernd, dagegen alle mit Zinkweiß, welches aber wieder nicht die Deckkraft wie das Kremserweiß hat. Tabellen über die rationelle Zusammensetzung der Farben sind in jedem derartigen Kaufladen aufgelegt.

Ist die Frische des Aufsetzens sowohl beim Zeichnen, wie auch bei allen Malarten das Vorzüglichste, so ist sie bei dem Arbeiten mit Ölfarbe geradezu Bedingung. Dieses Material verträgt nur ein Behandeln „naß in naß"; d. h. man kann in die Farbe, solange dieselbe auf der Leinwand naß bleibt, immer wieder hereinmalen und korrigieren. Ist ein Stück auf diese Weise fertiggestellt, so wird es in denselben Valeurs auftrocknen und bleibt auch am haltbarsten. Fängt die Farbe aber an aufzutrocknen, so ist ein teilweises Übergehen nicht mehr ratsam, da diese Übermalungen dunkler auftrocknen und reißen würden.

Wünscht man Stücke zu verbessern, die trocken sind, so ist das ganze Stück bis zu einer für günstige Ansetzung geeigneten Stelle vollständig neu zu übermalen. Daraus ist die Folgerung zu ziehen, daß ein stückweises Fertigmalen am praktischsten ist, da dann die Malerei ein flüssiges Aussehen (Malerei à la prima) gewinnen wird.

Früher wurde auch gelehrt, Schattenteile, welche noch nicht in der richtigen Stimmung waren, nachdem sie getrocknet, mit Lasuren zu übergehen. Anfangs wird der Zweck erreicht, aber nach nicht langer Zeit frißt die untere Farbschicht die dünne Lasur auf, und anstatt der klaren, durchsichtigen Malerei entstehen tote, trübe Partien, die gänzlich schwarz werden und Sprünge bekommen.

Die Zeichnung ist mehr das Resultat des Verstandes, die Malerei mehr Empfindungssache. Eine größere Vervollkommnung darin erreicht man nur durch das Streben nach immer größerer Richtigkeit der Formen und der Tonwerte. Ferner ist die Malerei ein Übersetzen der Wirklichkeit. Es gibt keine Farbe, welche die Leuchtkraft des Lichtes oder die klare Tiefe der Schatten hat. Die Wirkung wird nur erreicht durch das Nebeneinandersetzen der verschiedenen Stärkegrade.

Man unterscheidet kalte und warme Farben. Die kalten sind die ins Bläuliche gehenden, die warmen die ins Bräunliche.

Man spricht daher von kühlen und von warmen durchleuchteten Tonstimmungen.

Das Festhalten dieser verschiedenen Stimmungen ist, wie schon vorher gesagt, rein angeborene Empfindungssache. Man wird nun lernen müssen, die Farben so gebrauchen zu können, bis sie an und für sich dem Malenden in bezug auf Treffen und Nuancieren keine Schwierigkeiten mehr bieten und man schließlich so weit Herr über sie wird, wie etwa der Klaviervirtuose über die Tasten des Klaviers.

Gehen wir nun zu dem speziellen Malen des Kopfes und des Aktes über.



Der Kopf allein ist, wie beim Zeichnen, in Lebensgröße zu behandeln. Nachdem er in den Raum gebracht und aufgezeichnet ist, tut man gut, an einer Stelle mit Malen anzufangen, wo

Hell und Dunkel zusammenstoßen und auf diese Weise die Gegensätze gewonnen werden.

Ich rate meistens das Stück: Stirn, Augenhöhle und Nasenwurzel zuerst in Angriff zu nehmen; bei einfacher, vorderer Beleuchtung ist das Stirnbein hell, die Augenhöhle dunkel und die Nasenwurzel wegen ihrer Einknickung im Mittelton. So hat man drei wichtige Töne, und außerdem ist dieses das Zentrum des Kopfes, wo dann das übrige der Reihe nach angeschlossen werden kann.

Im ganzen ist das Setzen der Farbe nach der Form zu empfehlen, niemals das Streichen. Alles ist als Fläche anzusehen; die dunkeln sind von den hellen Tönen in die richtige Form zu bringen; auch Striche, die es eben nur scheinbar sind, z. B. die Runzeln bei alten Menschen, sind mit dem hellen Gegensatz in diese Schärfe hineinzuschneiden.

Wir sehen im Kopf drei Arten von Struktur: die Haut, das Haar, die Augen.

Die Gesichtsfarbe ist eine verschiedene: von der leuchtend roten dicker Leute über den rosigen Teint zum gelblich warmen und zum lederbraunen hinüber. Dieser Unterschied ist in den Studien wohl zu beachten. Ferner sind in diesem Gesamtton anders gefärbte Stellen: rote Nasen, rote Wangen, bläuliche Töne unter den Augen, und ebenso bei rasierten Menschen auf den Kiefern. Auch das Stoffliche der Haut fällt verschieden aus, je nachdem die Stärke der Muskelschichten ist und das Skelett darunter lagert. Z. B. das straff Gespannte der Stirn und das mürbere Weiche der Wangen und des Mundes. Die knorpelige Bildung der Nasenspitze und der Ohren dokumentiert sich durch bestimmte und feste Faltenbildung, Nasenflügel und Ohrmuscheln durch bestimmte Lichter und Schatten.

Die Haare haben durch ihre seidige Beschaffenheit bestimmte, kalte Glanzlichter, je nach Farbe der Haare auch verschieden gefärbt, und tiefe, leuchtende Schatten, und zwar in perspektivischer Form, nach einer Kugel konstruiert.

Der Bart muß durchaus auf Ton (hell oder dunkel im Vergleich zu dem Gesicht) gesehen werden; in bezug auf das Malen sind dieselben Regeln anzuwenden wie beim Zeichnen. Die Augenbrauen wirken — außer wo sie sehr stark sind und dann auch einzelne Haare hervorspringen — in dem Tonwert ihrer Umgebung. Die Wimpern sind bestimmt hinzusetzen und manches Mal ebenfalls als einzelnes Haar zu behandeln.

Die Augen sind durch ihre gallertartige Substanz der glänzenden, feuchten Oberfläche wegen, einem Glase zu vergleichen; überall spiegeln sich äußere Gegenstände in ihnen. Kleine, bestimmte Glanzlichter in Pupille und Augapfel entstehen dadurch. Der gesunde Augapfel hat einen bläulichen Schimmer, und sind deshalb die Schatten ebenfalls von kühlen Tönen. Interessant zu malen sind die roten Adern, welche das Auge durchziehen, und die blutigroten, innern Augenwinkel. Um die ganz präzisen Glanzlichter und Dunkelheiten, wie Wimpern und einzelne Brauenhaare zu malen, braucht man eine Handstütze.

Im Hintergrunde muß man ebenso bemüht sein, die richtige Farbe und richtige Tonwerte zu treffen, so daß die Studie ein getreues Abbild des Modells wird.

Immer wieder möchte ich daran erinnern, daß die Arbeiten nicht geschickt aussehen sollen. Das Verdienst, sich gerecht geworden zu sein durch das ernste Verfolgen aller Formen und Charaktereigentümlichkeiten des Modells, ist das einzig erstrebenswerte.

*

Der ganze Akt ist wiederum wegen der Übersicht — wenigstens in der ersten Zeit — in kleinerem Format zu malen. Ebenso ernsthaft, wie früher beim Zeichnen, ist die Raumeinteilung zu beobachten.

Trotz der Kleinheit der Figur muß man aber bemüht sein, alle Details des Modells in die Malerei hineinzubringen. Nur dadurch hat das Studium unter Lebensgröße Zweck und ist ein späteres Arbeiten in großen und größten Formaten möglich.

Natürlich ist auch zur Übersicht des Aktmodells selbst eine



Lovis Corinth:
Der Toast



größere Distanz notwendig, und die Staffelei wird deshalb bedeutend weiter hier wegstehen, wie bei dem Kopfmodell. Dadurch spielt die Luft schon eine wesentlich größere Rolle in bezug auf Einwirkung der Farbenerscheinung.

Die Luft breitet sich wie ein Schleier auf die Farbe des Modells und macht sie dadurch toniger und weicher. Bei größeren Entfernungen, z. B. in der Landschaft, sieht man, wie die Gegenstände durch sie in bläulichen Dunst gehüllt werden.

Wenn der Entwurf des Aktes genügend richtig auf die Leinwand gebracht ist, ist das Weiterführen der Studie auf zweierlei Art zu ermöglichen:

Man fängt mit dem Kopf an und ruht nicht eher, als bis man ihn nach bestem Ermessen fertiggestellt hat, um dann Stück für Stück auf dieselbe Weise weiter zu gehen.

Selbstverständlich ist auch der Hintergrund sofort anzusetzen, denn die Malerei ist eine Übersetzung der Natur — wie schon vorher gesagt ist —, und das Licht wird zuerst zum Licht, wenn man den Tonwert des Schattens danebengesetzt hat. Das Ganze wird dann die Erscheinung der Natur wiedergeben, wenn auch der Hintergrund richtig dazu gestimmt ist.

Dieses stückweise Fertigmalen hat natürlich in den ersten Zeiten seine Schwierigkeiten, wie überhaupt das Schreiben über alles leichter ist, wie das Arbeiten selbst. Aber man muß dieses Stadium zu überwinden suchen.

Es wird sich am Anfang herausstellen, daß die Farbenstimmung eine schwächliche, körperlose ist, daß die Tonwerte doch nicht stimmen und daß überhaupt vieles auszusetzen und zu korrigieren sein wird.

Die zweite Methode wäre diejenige, die ganze Studie zuerst leicht — vielleicht mit Terpentinöl verdünnt — zu untermalen, indem man die großen Massen und die Gegensätze der Farben in Körper und Hintergrund breit hinstreicht.

So hätte man die große Erscheinung, und man könnte mit größerer Sicherheit die richtigen Farben treffen.

Jedenfalls ist das Endresultat beider Arten anfangs dasselbe, nämlich: die Unzulänglichkeit. Und man wird das Ganze wieder von neuem übergehen müssen. Es wird am Ende bei diesem fortwährenden, neuen Abmühen nichts verschlagen, wenn die Malerei nicht flüssig wird; Hauptsache ist, die Richtigkeit anzustreben. Die Absicht sollte aber immer da sein, die Studie naß in naß wieder neu herunterzumalen.

Hauptsächlich ist der Torso immer in so feinen Tonnuancen in sich verschieden, daß hier das Fertigstellen in einem Gusse Bedingung sein wird. Sind die Arme und Beine zwar viel schwieriger in der Zeichnung durch kompliziertere Form und Bewegung, so ist doch eine neue Übermalung bei Existenz von Fehlern hier selbstverständlicher, weil diese Gliedmaßen schon räumlich einen kleineren Platz einnehmen.

Das Setzen der Farbe und das Nebeneinandersetzen der Tonwerte muß nie vergessen werden; auch sind gerade beim Aktmalen mehr die Übergangstöne zu beobachten. Dieses sind die Töne (demi-teints), welche zwischen höchstem Licht und tieferem Ton den Übergang bilden. Z. B. ist bei der zylindrischen Form von Armen und Beinen meistens ein höchstes Licht in Längsform und zwischen diesem als höchste Fläche und den Flächen zu beiden Seiten als tiefere Farben der sog. Übergangston. Dieser muß stets als eigene Farbe hingesetzt werden und ist nie etwa aus Licht und Schatten ineinanderzustreichen.

Ferner ist auch auf die Lokalfarbe des ganzen Aktes zu merken, ob sie hell oder dunkel ist und daraufhin die Veränderung derselben in Schatten und Licht zu beobachten. Der Schatten z. B. eines rosigen Körpers wird eine ganz andere Farbenqualität aufweisen wie der eines dunkelgefärbten.

Es ist die Kunst, den Akt nicht nur hell und dunkel zu malen, sondern seine jeweilige Lokalfarbe sowohl im Licht wie auch in den Schattentönen durchzuführen. Ist man durch das fortwährende Korrigieren und Übermalen so übermüdet, daß die

Lovis Corinth:
Badeanstalt



weitere Beurteilung versagt, so möge man Skizzen von neuen Ansichten machen, mit Bleistift oder auch mit Farbe. Auch bevor man eine Aktstudie malen will, ist es ratsam, Entwürfe mit Kreide oder Bleistift (croquis) zu machen, jetzt aber dem Zweck gemäß auf kleinerem Format als auf dem ganzen Ingresbogen; auch nicht mehr in Tonwerten und den Details, sondern nur auf die Auffassung hin, weil man sich gewissermaßen mit dem Hauptsächlichsten des Modells vertraut machen will.

Eine genauere Ausführung würde bereits eine Ermüdung zur Folge haben, noch bevor man an das Malen herangegangen wäre.

Sind endlich die Fortschritte des Schülers derart, daß er die Schwierigkeiten bis hierher überwunden und die Fähigkeit erreicht hat, eine Studie in obiger Art zur Zufriedenheit fertigzustellen, so würde er das Stadium erreicht haben, wo er halbwegs Maler genannt werden könnte.

Er ist nicht mehr auf das Schema des Studienganges angewiesen. Nunmehr kann er sich nach eigener Wahl weiter vervollkommnen.

Deshalb möge er von Zeit zu Zeit wieder auf das Fundament der Kunst zurückkommen: auf das Zeichnen. Jetzt wendet er die Lebensgröße an, in ganzen Figuren, oder einzelne Teile derselben. Er wird nun freier darüber schalten, immer seinen eigenen Intentionen folgen: mehr auf die Auffassung sehen oder auf die Detailformen, je nachdem er es für notwendig erachtet.

Auch im Malen wird er die Lebensgröße zu bewältigen suchen, im Halbakt oder ganzer Figur. Er muß aber nun immer bestrebt sein, die Malerei à la prima fertigzustellen: die individuelle Auffassung und der Vortrag stellen sich von selbst ein.

Jetzt ist schon mit der Individualität in der Auffassung (der persönlichen Note) zu rechnen. Denn später wirkt der fertige Maler hauptsächlich durch die Kraft seiner Persönlichkeit, die sich in seinen Werken offenbart, am meisten auf die Be-

schauenden; natürlich stößt er auch, je selbständiger er ist — weil ungewohnt —, auf Verständnislosigkeit der Massen.

Die bekleidete Figur wird jetzt auch häufiger als Modell verwertet werden können. Als Vorstudie zum Porträt ist sie unerläßlich.

Man suche die penibelste Ähnlichkeit der Person zu erreichen, durch Frische der Malerei zu glänzen und das Kostüm richtig zu behandeln.

Beim Malen der Gewänder muß außer den Lehren, die ich bei der Zeichnung angegeben habe, auch noch auf die kalte oder warme Wirkung der Farben gesehen werden, weil sich hierdurch nebst der Formengebung der Falten der stoffliche Charakter ausdrückt: bei Seide werden kühle Farben vorherrschen, bei Sammet mehr warme. Die Schuhe aus schwarzem, blankem Leder haben direkt blaue Glanzlichter und bläulich-tiefe Schatten, durch die feste Bestimmtheit derselben wird die Härte des Materials ausgedrückt. Die gesteiften Linnenkragen zeigen ebenso durch ihre Präzision, wie sie scharf, ohne Übergang um den Hals liegen, und durch ihre glatte Fläche in Licht und Schatten ihre feste Beschaffenheit an.

Zu erwähnen ist noch, daß verschiedene Bekleidungen, die auf einem Körper liegen, in den Schattenteilen eine geschlossene Masse bilden — wenn sich auch weiße Stoffe dazwischen befinden; z. B. wenn das Hemd oder eine weiße Bluse an einem schwarzen Rock hervorkommt, werden diese zwei entgegengesetzten Farben im Schatten dennoch geschlossen wirken. Dieselbe Geschlossenheit, wenn auch nicht so ausgeprägt, ist ebenfalls in den Lichtseiten.

Ferner ist auch bei den Gewändern auf absolute Ähnlichkeit zu achten; es soll nicht bei der Kostümfigur ein Kleid gezeichnet und gemalt werden, sondern das bestimmte Kleid der Person, mit allen Eigentümlichkeiten ihrer zufälligen Charakteristik.

Was ich früher von dem Hintergrund der Kostümfigur (der

Umgebung) betreffend Zeichnung gesagt habe, trifft auch für das Malen zu.

Man stelle sich in Figur und Hintergrund die verschiedensten Aufgaben; zwecks Beleuchtung z. B. eine Figur gegen das Fenster, wie die Figur selbst eine Silhouette bildet gegen die Helle draußen, und wie die Gegenstände innen in Licht und Schatten deutlich ausgesprochen sind, und das Ganze einen eigenartigen malerischen Reiz bildet.

Die Beleuchtung von vorn (mit dem Licht) zeigt mehr die Fleckenwirkung, d. h.: die Lokalfarben der Figur, der Gewänder, der Gegenstände ringsum kommen hierbei mehr zur Geltung; und wenn bei der vorigen Aufgabe mehr die Intensität des malerischen Sehens schließlich auf Kosten absoluter Richtigkeit der Proportion geübt werden soll, so ist im letzteren Fall mehr die Ähnlichkeit aller Objekte zu erzielen. Darüber ist späterhin weiter zu sprechen.

Im ganzen wäre der Lehrgang bis hierher als ein erster Abschluß des Studiums am Menschen zu betrachten, d. h.: der Kunstbeflissene hat jetzt so viel gelernt, daß er einigermaßen weiß, worauf es ankommt.

Die Zeitdauer bis zu dieser Stufe kann ungefähr für die meisten Studierenden auf drei Jahre berechnet werden.

Ausgelernt hat man niemals. Immer wieder sucht man neue Probleme; auch der größte Künstler ist der Natur gegenüber vom ersten Tage seines Studiums bis zum letzten Atemzuge ihr ewig neusuchender Schüler.

Der Lehrling ist in diesen drei Jahren schweren Arbeitens zum Gesellen geworden, der bereits Pinsel, Palette und Stift einigermaßen zu handhaben weiß. Er kann jetzt die geregelten Pfade des Studienganges verlassen und seinem Temperament die Zügel schießen lassen.

Anstatt der sorgfältigen Vorarbeiten für die Malerei auf reiner Leinwand versuche er jetzt öfters, bemalte und ausgetrocknete

Leinwand zu nehmen und gleich mit Farbe das Modell, den Halbakt oder was es sonst sein mag, herunterzustreichen. Er möge alle Vorsicht beiseite setzen und nur, seinem Instinkt folgend, das Ganze in einigen Stunden fertigstellen; auf eine Faust von Noten mehr kommt es nicht an. Verzeichnungen und Nebenbeihauen wird entschuldigt, sobald die Erscheinung in ihrem Charakter getroffen ist.

Außer der Erfrischung und Freude, die man an solcher Arbeit hat, ist der Farbenauftrag auf einer Leinwand, die bereits mit Farbe bedeckt ist, viel gehaltvoller; die Farbe sitzt bestimmter und hat einen klareren Gehalt. Ferner kann man seiner Lust vollständig fröhnen durch die Schnelligkeit, naß in naß zu malen.

Bei dem vorgeschriebenen, langsameren Studium wird der Lernende immer Ärger damit haben, daß die Farben von einem Tag zum andern so trocken oder so zäh sind, daß ein flüssiges Weiterarbeiten nicht mehr möglich ist. Man hilft sich zwar, indem man nasse Tücher darüber hängt oder die Leinwand an einen kühlen Ort stellt. Das Zinkweiß hat ebenfalls eine langsam trocknende Eigenschaft; da fast immer Weiß in allen Tonarten verbraucht wird, ist es deshalb vielleicht angängig, diese Farbe zu verwerten. Freilich ist die Deckkraft dabei weniger vorhanden wie beim Kremserweiß.

Aber der strenge Ernst muß auch beim flüchtigsten Tun gewahrt bleiben.



G. Courbet:
Blumen

# Das Stilleben.

Außer dem menschlichen Modell sind selbstverständlich alle andern Dinge ebenfalls für das Studium nützlich und malenswert. Man muß nur ordentlich auswählen und die richtige Auffassung (bei jedem nach seiner Individualität) dafür im Kopfe haben.

Der Atelierwinkel mit seinem unzähligen Durcheinander ist von jeher ein Lieblingsmotiv aller Maler gewesen. Oft reizen zufällig auf den Tisch geworfene Gegenstände zum Malen: Papiere, Briefe, aufgerissen, mit gesiegelten und mit Marken beklebten Kuverts.

Was man so oft zufällig findet, sucht der Maler auch bildlich zusammenzustellen und nennt dann dieses Arrangement: Stilleben (nature morte).

Man strebt in diesen Arrangements ebenfalls das scheinbar Zufällige an; natürlich wird man meistens bedacht sein, Sachen hinzustellen, welche zueinander passen und auch auf koloristisches Zusammengehen der Farben Wert legen.

Grundprinzip ist hier wie in der ganzen Kunst die möglichste Einfachheit.

Kostüm, Hintergrund, Umgebung, Stilleben haben dieselbe künstlerische Aufgabe: das Charakterisieren des Stofflichen. Dieses liegt, wie schon so oft gesagt, in der Zeichnung, in der Form und dem Tonwert; eine Hauptsache spielt dabei natürlich die Lokalfarbe eines jeden Dinges.

Die Blumen, das Geschaffenste für Stilleben, sind delikat und subtil in den Formen ihrer Blüten und Blätter. Auch der Kontur stellt sich infolgedessen sehr bestimmt dar. Sind die Blumen in Massen in ein Glas gestellt oder besteht eine Blume aus Massenblüten (Flieder), so ist die Darstellung bei allen Arten dieselbe: das Ganze wird in großen Partien mit bestimmten, charakteristischen Teilformen zu behandeln sein, aber in der Peripherie werden immer Blumen, Blüten oder Teile von ihnen in ganz bestimmter Form ersichtlich sein, und dieses gibt dann neben den Lokalfarben die Ähnlichkeit wieder (dasselbe Prinzip ist später bei der Behandlung von Baumlaub).

Im Obst kommt neben der Lokalfarbe die Rundung in perspektivischen Licht- und Schattenformen zur Geltung.

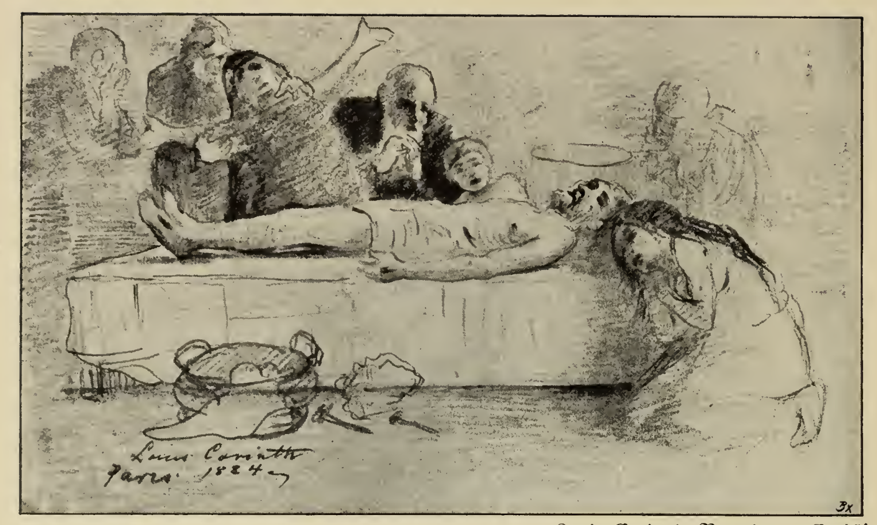
Die verschiedenen Gläserarten sind in den Stilleben ebenfalls die Objekte, in welchen der Maler mit seinem Können glänzen kann. Die Wirkung des durchsichtigen und harten Stoffes ist nur durch Augenblinzeln zu zwingen. Man sieht dann nur einige bestimmte, kalte oder goldig glänzende Lichter, je nach Reflektierung oder Inhalt des Glases, ein paar Dunkelheiten und den verschwommenen Durchblick, und doch wird das Ganze bei richtiger Zeichnung als ein greifbares Glas erscheinen.

Nebst der Form und dem Ton sind genau die kalten und warmen Farben in Licht und Schatten zu beobachten, die Veränderung der Lokalfarben vermittels Augenblinzeln zu verfolgen. Eine besondere Aufmerksamkeit ist auf die Größe der einzelnen Objekte zu legen: wohl immer wird das Stilleben in Lebensgröße ausgeführt werden, und dabei werden leicht die einzelnen

Sachen größer ausfallen, wie sie in der Natur sind. Das muß entschieden vermieden werden.

Ferner ist auf das perspektivische Vor und Zurück Wert zu legen. Die vorne gelegenen Gegenstände müssen demnach, weil die Distanz eine nahe ist, lieber größer entworfen werden. Das vorderst Gelegene muß deshalb Lebensgröße haben, und die zurück gelegenen Sachen müssen demnach verkleinert werden.

Hier füge ich einen Brief des Malers Hans von Marées an, den er an eine Schülerin gerichtet hat: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß Sie dabei niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält. Sei es nun in seiner Begrenzung, d. h. Form, oder auch in der Farbe. Wenn Sie sich das zur Gewohnheit machen, so werden Sie bald dahinter kommen, daß man rund malen kann, ohne zu modellieren. Unser Auge nimmt zunächst in der Natur nur verschieden begrenzte und gefärbte Flecken wahr, und nur unsere Erfahrung und unser Wissen lassen uns auch die ganzen Gegenstände erkennen. Schon die bloße naive Nachahmung dieser Flecken bringt stets eine gewisse Täuschung hervor. Davon würde ich an Ihrer Stelle ausgehen, weil Sie auf diese Weise zuerst dazu kommen, die Mittel, mit denen man nachahmt, zu beherrschen. Ganz falsch ist es, sich die Handgriffe, die Manier eines andern anzugewöhnen, weil man sich damit einen Block zwischen die Augen und die Natur, der besten Meisterin, setzt. Es versteht sich ganz von selbst, daß auf diese Weise kein erschöpfendes Bild gemalt wird, doch wollen wir heute bei diesem Punkte stehen bleiben, weil sich dann nach und nach aus diesem rohen Block etwas Feines herausmeißeln läßt."




Lovis Corinth: Beweinung Christi

# Die Komposition.

Wenn der Maler ein Bild plant, so pflegt er vorher eine Kompositionsskizze davon zu entwerfen mit Stift oder mit Farbe. Hierdurch verschafft er sich Klarheit über die Gruppierung der Figuren, über die Fleckenwirkung der Farben und über das Format.

Es gibt die verschiedensten Arten von Bildern. Jetzt soll aber nur von solchen die Rede sein, deren Motiv ein geschichtliches ist.

In diesen Kompositionen soll sich nun der Neuling nebst den Naturstudien ebenfalls üben. Er wird sich bereits Gedanken machen können, was er später in Bildern am liebsten darstellen möchte, und wird oft deshalb denken: „Wozu soll mir dieses? Da ich doch andere Wege gehen will."

Aber dem ist nicht so. Der Künstler muß alles können. Durch diese Kompositionsarbeiten übt er sein Wissen in den Arrangements, im Zeichnen ohne Modell und von Gruppen. Er lernt die Formate (Hochbild und Längsbild) kennen und die Raumeinteilung. Es ist also eine Art geistiger Gymnastik.

Durch die Kunstgeschichte, welche ich unter die nötigen

Unterrichtsfächer gesetzt habe, wird der Studierende alle Augenblicke auf Motive aufmerksam gemacht werden, welche aus bekannten Geschichten entnommen sind.

Ganz abgesehen von der Schulbildung, die jeder genossen hat, wird der Lernende unwillkürlich darauf geleitet, diese Motive, die hauptsächlich aus der Bibel und aus der antiken Geschichte entnommen sind, wiederum in das Gedächtnis zurückzurufen; er wird sich derartige Bücher anschaffen, um die großen Meister der Vergangenheit besser kennen zu lernen. Er bekommt aber auch das Verlangen, derartige Szenen selbst zu entwerfen, und lernt dabei bereits zweierlei Arten von Motiven kennen:

- die allgemein menschlichen, die jeder Einzige aus dem Leben versteht, und
- die literarischen, welche nur durch beistehende Erklärung verstanden werden können.

Für uns handelt es sich natürlich nur um die ersteren.

Gehen wir nun an die Wahl solcher Sujets. Prachtvolle Erzählungen findet man im Alten Testament. Die dankbarsten allein schon bei den Schilderungen von Jakob und seinen Söhnen.

Nehmen wir nun das bekannte Motiv: „Die Söhne Jakobs bringen dem Alten den blutbefleckten Rock Josefs und sagen, ein wildes Tier hat ihn zerrissen." Nun arbeiten im Kopf des Zeichners die verschiedensten Gedanken: es handelt sich um eine böse Tat, ausgeführt an einem Bruder. Sie verabreden sich während des ganzen Weges, was sie dem Vater vorlügen sollen. Die verschiedenen Gemütsbewegungen von zehn Menschen, das Mitleid aller mit dem Schmerz des Alten, den sie bereits vorausahnen.

Es gibt auch mehrfache Situationen dieses Motivs: wie sie hineinkommen, bereits das schlechte Gewissen in den Mienen, während der Alte aber noch nichts ahnt. Ferner, wie der Beredtste die Geschichte erzählt und Jakob zu verstehen beginnt, und dann: wo

Jakob alles weiß und vor Gram zusammenbricht; der Erzähler mitleidig und zerknirscht mit dem blutenden Rock dasteht und die anderen Brüder ebenfalls ihre schmerzliche und reuige Teilnahme auf den Alten richten.

Um sich weitere Klarheit zu verschaffen, muß das Zentrum der Handlung gesucht werden. Da würde der eine Mittelpunkt sein: der Erzähler mit dem blutigen Rock. Der andere Mittelpunkt wäre Jakob in seinem Schmerz und ringsum die schuldbewußten Söhne.

Als das bei weitem dramatischste und künstlerisch einfachste, weil einheitlich, ist wohl jedenfalls das letztere Motiv zu erachten. Umsomehr, wenn man auch bedenkt, daß ein alter Mann als die Hauptsache im Bilde auch am interessantesten darzustellen ist. Ferner bietet er durch seine Wucht ein Gegengewicht gegen die Gruppe seiner Söhne. Ist man zu dieser letzten Situation entschlossen, so ist weiter das Format zu bedenken, welches aus dem Arrangement der zusammengestellten Figuren sich folgert. Ebenso hat man auch die Raumeinteilung zu bedenken.

Schließlich kommt dann noch die Lichtbeleuchtung und der Ort der Handlung in Frage. Das Gewöhnlichste ist, daß die Hauptgruppe meist in hellem Licht steht und die Nebengruppen je nach der Art der Beleuchtung getönt sind. Jedoch kann die Beleuchtung je nach Art der Stellung eine andere sein.

Im Bilde ist die Folgerung dann eine umgekehrte, da man zuerst das Format hat und die Raumeinteilung und das Weitere in der Skizze gegeben ist.

Ein anderes Motiv: Brennus hat Rom erobert und läßt den geforderten Tribut auf einer Wage abwägen. Als es stimmt, wirft er das Schwert in die Wagschale mit dem bekannten Ruf: „vae victis".

Hier ist die Situation bereits in der Aufgabe gegeben: Brennus an der Wagschale, wie er sie sinken macht.

Die Art, wie dieses geschieht, ist freigestellt. Deutlicher wird

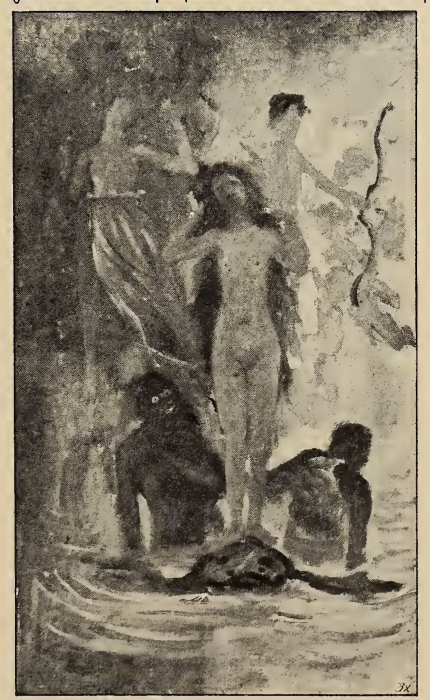
der Vorgang, wenn er mit dem Schwert die Wage einfach herunterdrückt.

Man wird auch versuchen, die Wagschale als Hauptmotiv, infolgedessen als etwas Mächtiges hinzustellen. Der Hohn seines Gefolges, der Vorwurf und die Angst der Römer. Hintergrund die brennende Stadt. Die Beleuchtung im Freien kann gegen das Licht genommen werden oder hell und dunkel durch die verschieden gekleideten Gruppen.

So könnten noch viele andere Motive hingestellt werden, wobei aber immer wieder dieselben Erwägungen sich einstellen werden.

Bei vielfachen Gruppen nebeneinander wird sich meistens das Längsformat folgern.

Das Höhenformat entsteht durch Gruppierungen übereinander, z. B. Komposition um oder auf einer Treppe, oder schwebender Figuren um eine stehende (Geburt der Venus).



Lovis Corinth: Geburt der Venus

Die Skizzen müssen nur in den Hauptsachen angedeutet werden. Die Richtigkeit der Figuren kommt nicht wesentlich in Betracht, falls nur der Ausdruck des Tuns und Gebarens getroffen ist. Auch das Kostüm spielt keine wichtige historische Rolle. Notwendig ist nur die malerische, interessante Zusammenstellung der Gewänder und Waffen.

Es steht jedem frei, andere Kompositionsstoffe zu wählen, wie z. B. Motive aus dem modernen Leben, aber Erfahrung

und Praxis empfehlen eben die genannten und ähnliche Stoffe, da gerade in diesen das allgemein Menschliche und vieles, was man lernen soll, enthalten ist.

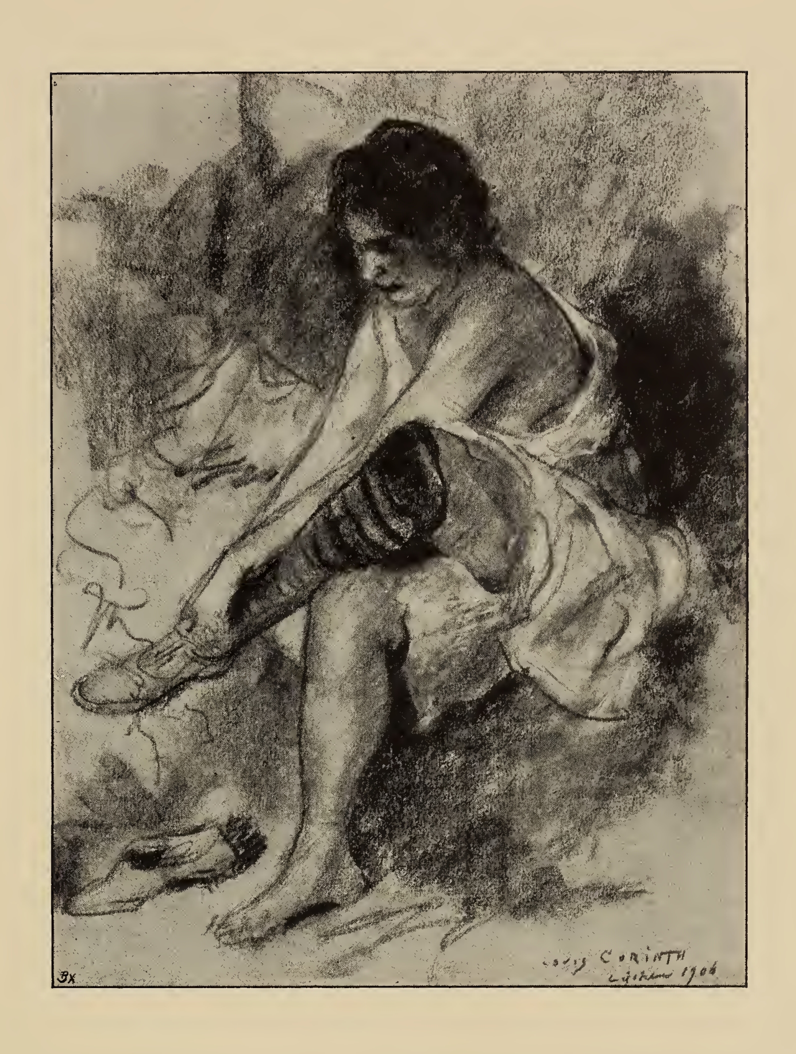
Wie es aber in der Kunst keine Gesetze gibt, oder nur solche, die man übertreten kann, so ist jedem gestattet, auf eigene Fasson selig zu werden; vielleicht, daß man neue Wege bahnen könnte.

Die Hauptsache ist aber immer die Arbeit. Nur durch intensivstes Hineinversenken in die Kunst kann man das Ziel erreichen.

# Zweiter Teil

# Freilicht






# Die Figur.

In den vorhergehenden Kapiteln handelte es sich um das Arbeiten im Atelier (geschlossener Raum mit einer Lichtquelle).

Im Freien ist das Licht zerstreut; es kommt von allen Seiten, überall Reflexe, so daß keine bestimmten Licht- und Schattenpartien zur Geltung kommen.

Die Farbenbestimmungen im Freien haben einen derart

glänzenden und flimmernden Charakter, wie sie in geschlossenen Räumen niemals gesehen werden.

Deshalb wird das Zeichnen nicht wie in den früheren Lehren schematisch vor sich gehen können, obgleich auch hier die Tonwerte und durch sie bedingt die Formen bestehen (Augenblinzeln).

Es ist vielmehr eine allgemeine Auffassung des Gegenstandes zu treffen und die Fleckenwirkung anzustreben. Hier trifft einer der geistreichen Aussprüche Liebermanns zu: „Zeichnen ist Auslassen." Es soll der Extrakt des Ganzen gezogen werden.

Man wird die Übung an menschlichen Modellen weiterführen. Die Ähnlichkeit in Charakter und Proportionen ist hier die Hauptsache. Die Töne in den Figuren sind wohl zu unterscheiden, ebenso, wie diese valeurs zu denen in der Umgebung stehen. Die Tiefen sind wesentlich zu beachten. Der ganze Eindruck der Zeichnung muß klar und hell sein. In der Malerei sind die hellen, leuchtenden Farben vorzuziehen, und trotz allen Schmelzes sind wohl die verschiedenen Töne und Reflexe auseinander zu halten. Die Abstufung im Hintergrunde muß sorgfältig abgewogen werden, auch wie die Figur darauf steht, als Silhouette oder als Lichtmasse.

In den Details ist auch wieder die Veränderung der Lokalfarben zu verfolgen. Das Dunkel des Haares ist durch Reflexe aufgelichtet. Sie bekommen grünliche Tinten, wenn die Figur unter Laub steht; die dunkelsten Augen erhalten leuchtende Spiegelungen. Die ganze Farbenerscheinung der Figur ist bedingt durch seine reflektierende Umgebung.

Die Sonnenbeleuchtung ist am besten mit der Lampenbeleuchtung zu vergleichen, weil hier ebenfalls ein grelles Licht wie aus einem Schacht auf die Objekte fällt und dadurch Schlaglichter und Schlagschatten erzeugt.

Die Lichter sowohl wie die Schatten sind von glühendster Leuchtkraft und Farbenpracht. Oft erzeugt der Himmel direkt



Max Liebermann: Hof in Edam

blaue Reflexe. Man kann sich nicht genug tun in der Farbigkeit.

Es ist anzuraten, recht pastos (dick) die Ölfarbe auf die Tafel zu setzen; auch soll darauf geachtet werden, daß die Farben möglichst unvermischt aufgetragen werden, weil dadurch die Frische und der Farbenreichtum vergrößert wird. Das Cadmium, Neapelgelb, Kobalt, Zinnoberrot, Permanentgrün werden den schwereren Erdfarben wegen größerer Klarheit und Leuchtkraft vorzuziehen sein.

Es wird sich empfehlen, recht viel nach gestellten Modellen diese verschiedenen Beleuchtungsarten zu studieren.

Wie ich schon vorher erwähnte, wird auch das Zeichnen und Malen in Charakteristik und Bewegung mit Hintansetzung der Details fortwährend zu üben sein (die Skizze). Hier muß man die Augen offen haben und alles erfassen, was nur inter-

essant erscheint: die Bauern auf dem Felde und in der Scheune, Volksfeste rc. In diese Rubrik gehören auch Skizzen aus Innenräumen: Szenen in Theatern, Ballsälen rc. Deshalb habe ich auch bei der Abhandlung über die Komposition die Wahl moderner Stoffe für unrichtig erklärt (S. 91). Verspürt man die Lust, ein modernes Motiv zu verarbeiten, so suche man es in der Natur auf und male es an Ort und Stelle.

Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß die flüchtigsten Skizzen — vor der Wirklichkeit entstanden — einen größeren Kunstwert repräsentieren, als die fleißigst gemalten und im Atelier zurechtgestopselten Kompositionsbilder.

Es ist eben das Unmittelbare darin, was ein Kunstwerk vor allen andern Eigenschaften besitzen muß.

Diese Skizzen werden am besten in kleinem Format ausgeführt, da durch die Schnelligkeit, mit welcher diese Arbeiten gemacht werden müssen, ein Pinselfleck schon von Bedeutung und Form sein muß.

Dagegen sind die Studien, an die man mehrere Tage verwenden wird, am besten in Lebensgröße oder doch wenigstens in dreiviertel davon zu halten.



# Die Landschaft.

Sie fängt bereits mit dem Hintergrunde an, der zu einer Figur im Freien gestimmt wird. Man unterscheidet Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund.

In diesen drei Arten von Gründen spielt die Luftperspektive die größte Rolle. Sie drückt sich dadurch aus, daß das Terrain und die Gegenstände darauf, je weiter sie zum Horizont ziehen, in immer dichtere, bläuliche Schleier gehüllt werden, bis endlich der Horizont selbst in blauer Ferne verschwindet.

Der Vordergrund ist der dem Ton nach kräftigste Teil der Landschaft; auch die Details werden hier reicher vorhanden sein durch die Unterscheidungskraft des Auges. Die Zeichnung des

Weges, der in das Bild hineinläuft, die Rasenflächen mit Sträuchern, Blumen, Bäumen, die ihn einfassen, werden mit großer Präzision durchgeführt werden müssen.

Der Mittelgrund schließt sich schon mehr zusammen. Die Baumgruppen, Häusermassen verkleinern sich nach perspektivischen Gesetzen, bis im Hintergrund zum Horizont sich alles auflöst und in dunstige Verhüllungen verklingt. Darüber wölbt sich die Luft als Kugelsegment. Hier sind die Luftgebilde wieder ganz besonders zu studieren.

Es würde natürlich zu weit führen — um die Größenverhältnisse nah und fern richtig zu haben —, die Perspektive praktisch anzuwenden. Man muß sie aber kennen, um sich das Gefühl dafür anzueignen. Ich möchte nur noch auf das Eigentümliche in all den Größenbestimmungen aufmerksam machen, daß man sie eher zu groß nimmt, deshalb darauf acht gegeben werden muß.

Das Wesentlichste in der Landschaft sind die Bäume. So lange die Malerei besteht, wurde auf sie das größte Gewicht gelegt. Ja, es gab eine Zeit, wo man unter Landschaft überhaupt nur Baumgebilde verstand.

Für uns, die wir alles gleichwertig schön und bewundernswert erachten, gehört der Baum zu dem Interessantesten. Ob er in seiner deutlichen Struktur im Vordergrund steht oder durch seine große Form — einzeln oder als Gruppe — Mittelgrund und Hintergrund ziert. Zergliedert in seine Bestandteile, besteht er aus: Stamm, Ästen und Blättern; in allen dreien zeigt sich der spezifische Charakter jeder Art an. Die Baumwurzeln werden nur selten sichtbar, hauptsächlich bei abgespültem Erdreich.

Nur einige Sorten von Bäumen will ich vorführen, da in diesem Werk bloß im allgemeinen darüber verhandelt werden kann.

Die Kastanie: fingerförmige Blätter, kandelaberartig aufwärts gebogene Äste, runzliger Stamm.

Die Buche: die Blätter und kleinen Äste gefiedert, breit

Walter Leistikow:
Der kleine Wannsee



fächerartig ausspannend. Der Stamm glatt, die größeren Abzweigungen ebenfalls, aber durch knorrige Weiterführung die Härte des Holzes verratend. Die Blätter klein, herzförmig, gespreizt angewachsen.

Die Eiche: knorriger, runzliger Stamm, eckig laufende Äste, gezackte Blätter, in Büscheln vereinigt.

Die Pappel: kenntlich an dem eigentümlichen Laub, das wie Kleckse gegen die Luft steht.

Die Weide: silbrig. Birke: weißer Stamm, an dem dunkle Ringe die abgefallenen Äste bezeichnen. Nadelholz 2c. 2c.

Zeichnerisch sind die Erfahrungen aus den Lehren des Aktzeichnens in bezug auf die Tonwerte und ihre Form im Detail und im ganzen auszunutzen.

Der Stamm ist in der Einfachheit seiner Charakteristik und Beleuchtung auch einfach wiederzugeben. Er wird da, wo er am meisten gegen das Licht steht, am dunkelsten sein. Sonst wird er hauptsächlich nach dem Boden zu heller sein durch die verschiedensten Aufreflektierungen von Gras oder leuchtendem Terrain, und zwar werden die Reflexe auch je nach der Farbe der Umgebung aus diesen Farben bestehen.

Das Übrige steigert sich aber zu ziemlich komplizierten Schwierigkeiten der Darstellung, wo das Augenblinzeln über sehr vieles Klarheit verschafft und hierüber weghilft.

Aus dem Stamm gehen die nächststehenden Hauptzweige heraus, und diese versenden dann weithin bis in die äußersten Spitzen ein Netzwerk von Astgebilden, an denen die vielen Tausende Blätter ansetzen, welche je nach Zusammenschließung ihrer Blattmassen und Äste Laubpartien bilden.

Aus den Zeichenstunden der Schulzeit erinnert sich wohl jeder noch dieses Kopierens von Vorzeichnungen, in denen der Baumschlag — wie er da genannt wurde — eine schwierige Rolle spielte.

In der kleinen Provinzakademie, in welcher ich die erste Ausbildung genoß, wurde ein Schema von jeder Art von Laub-

charakteristik aufgestellt. Nach diesem Rezept haben alle dort erzogenen Landschaftsmaler ihre Zeichnungen, Studien und Bilder verfertigt. So sagte mir auch einst ein etwas weiter fortgeschrittener Studiengenosse bei dem Anblick eines solchen Bildes und meiner Frage nach der Gattung der Bäume darauf, daß es Ulmen wären, denn „er kennte sie an der Art der Technik".

Daran sollen sie aber nicht erkannt werden, sondern durch das pietätvolle Verfolgen der Charakteristik und dem Streben nach Ähnlichkeit in jeder Beziehung. Der Schüler brauchte weder den Namen, noch die Anatomie des Baumes zu wissen. Dennoch würde jeder Kenner ihn aus dem Porträt zu benennen imstande sein.

Um nun einen Baum zu zeichnen, sind — wie schon vorher gesagt — die Regeln des Aktzeichnens in Erinnerung zu bringen. Man stellt ihn in den gegebenen Raum, man mißt die Proportion vom Stamm zur Baumkrone aus und sucht seine Physiognomie zu treffen.

Man verfolgt die Gestaltung und den Gang der Hauptzweige; man wird nach dem Stand der Sonne die ganze Rundung der Baumkrone in Beleuchtung einteilen und darauf die einzelnen Laubpartien in Licht und Schatten setzen.

Um das Laub durchzuarbeiten, möge man bestrebt sein, jedes Blatt nach seiner Form und Lage einzeln zeichnen zu wollen; da aber in den Partien die meisten Blätter zu Massen zusammengehen, so werden nur an der Peripherie jeder Laubpartie charakteristische Blätter, zu kleinen Gruppen vereinigt, einzeln zu beobachten sein, wie sie entweder hell auf dunkel stehen, oder als Silhouetten, oder auf hellem Grund. Der äußere Umriß der Krone wird immer aus kleinen Gruppen von einzelnen Blättern bestehen, da die Äste hier am dünnsten und schwächsten sind und deshalb auch nur eine geringere Zahl Blätter ansetzen können.



Lovis Corinth: Eichen

Dann sind noch die Durchblicke zwischen den Laubpartien in richtiger Form und Größe auszuführen, so daß am Ende mit gekniffenen Augen der Gang der Baumpartien und wie der Himmel oder Hintergrund als Lichtmasse dazwischen steht, die Form des Baumstammes und die Tonwerte auf der Zeichnung dieselbe Wirkung wie das Modell in der Natur haben.

Mittelgründe und die Ferne sind lediglich als Massen auf ihre Tonwirkung hin anzusehen.

Das Terrain ist ebenfalls zeichnerisch sehr aufmerksam zu gestalten. Die Verschiebungen und Überschneidungen der Bodenformation müssen genau mit perspektivischem Gefühl und Richtigkeit der Größenverhäitnisse in den Entfernungen beobachtet werden.

Ein Weg, welcher etwa im Vordergrund in das Bild hineingeht, ist mit ebensoviel Liebe auszuführen, wie ein Kopf; Räderspuren, Ungleichheiten, daraufliegende Gegenstände oder bei Regen Spiegelung sind, den Zügen im Gesicht vergleichbar, mit ebensoviel Eifer durchzustudieren.

Der Uferrand an Wasseroberflächen ist ebenfalls dem Wegsaum vergleichbar in seiner Verschiebung richtig zu zeichnen. Die Spiegelung ist bei Windstille und ruhigem Zustande des Wassers um Nuancen dunkler als die Wirklichkeit; Wind kräuselt die Wasserfläche und anstatt der Spiegelung bilden sich silbrig glänzende Flächen, in denen dunkle Stellen noch Reste von Spiegelung zeigen.

Gebäude und Gehöfte müssen hauptsächlich malerisch gegeben werden, in richtiger Proportion in der Landschaft. Fenster, Ziegelsteine usw. dürfen die großen Formen der Mauern nicht zerreißen. Die Farbe ist gesund und fest hinzusetzen.

Weitere Studien sind die Stimmungen in der Landschaft.

Die Tageszeiten: diese sind durch Art der Beleuchtung je nachdem in kühlen oder warmen Farben zu charakterisieren; die Größe und Richtung der Schlagschatten zeigt die Stellung der Sonne an.

Die Bildung der Luft ist hauptsächlich daraufhin zu differenzieren.

Hier möchte ich darauf aufmerksam machen, daß einzelne Erscheinungen in der Natur, so lieblich sie auch für das Auge sein mögen, der großen Wirkung im Bilde entweder sehr untergeordnet oder gar vollständig aufgeopfert werden müssen.

Zum Beispiel das Glitzern der Tautropfen oder Regentropfen auf Gras und Blättern, oder das Flimmern kleiner Sonnenblitzer auf dem Wasser.

Das Sehen mit blinzelnden Augen ist allein maßgebend dafür, wieviel dieser kleinen Effekte in dem Ganzen angebracht werden können.

Der Schüler sei hier auch darauf aufmerksam gemacht, daß

der Umfang seines Motives nie eine größere Dimension von links nach rechts annehmen darf, als er auf demselben Fleck stehend und geradeaus sehend mit den Augen erfassen kann, also demnach kleine Stücke vorzuziehen sind. Nimmt man durch Drehen der Augen nach den Seiten mehr auf, so existieren eben mehrere Augenpunkte; das Motiv wirkt nicht mehr einheitlich, sondern aus mehreren Motiven zusammengesetzt.

Wie auf Tageszeiten, ist die Landschaft auch auf bedeckten Himmel oder Sonnenlicht zu beobachten.

Der Beleuchtungseffekt des Mondlichtes ist dem des Sonnenlichtes infolge der einen Lichtquelle analog.

Der Farbeneffekt bei Mondscheinbeleuchtung ist ein sehr fahler, das Ganze wirkt fast Grau in Grau.

Da es schwer ist, die Leuchtkraft der Lichtquelle selbst in Farbe auszudrücken (bei der Sonne unmöglich), so zieht man vor, nur ihren Effekt auf die beleuchtete Gegend oder auf das einzelne Objekt wiederzugeben.

Der Mond wird durch den Künstler meistens von Wolken versteckt, höchstens daß ein Stück aus der Dunkelheit herausleuchtet; das künstliche Licht (Kerze oder Lampe) wird durch eine davor komponierte Figur, durch die verdeckende Hand rc., unsichtbar gemacht. So wird die Wirkung erhöht und die Schwierigkeit, den Beleuchtungskörper selbst anbringen zu müssen, hinweggetäuscht.

Ebenfalls sind die Jahreszeiten auf ihre charakteristischen Merkmale hin zu studieren. Jede Jahreszeit hat die ihr eigentümliche Farbenstimmung.

Diese spezifischen Stimmungen differieren wieder in sich, je nachdem Luft und Witterung ihre Eindrücke auf sie hervorbringen. Wie der Schnee bei trockenem Wetter hart und fest wirkt mit blauen Schatten, dagegen wieder anders bei tauender Witterung rc.

Besonders lehrreich wäre es, dasselbe Motiv in den an-

geführten verschiedensten Stimmungen und Zeiteinteilungen zu studieren. Man könnte auch öfters eine ähnliche Stimmung immer wieder malen. So würde man mit den Formen dieses einen Vorwurfes vollständig vertraut werden, Energie bezeigen und Geduld erwerben; Tugenden, die für jeden Künstler förderlich und nützlich sind.

Wird eine Landschaft gemalt, ist zuerst die Wirkung zu beobachten, die Luft und Licht auf die Lokalfarbe der einzelnen Objekte ausübt.

Die prima Malerei (naß in naß) ist angebracht bei den zarten Tinten des Mittel- und Hintergrundes. Auch die Luft in ihren hellen und feinen Formen muß immer wieder neu à la prima bis zur Zufriedenheit gemalt werden.

Anders ist die Behandlung des Vordergrundes. Hier ist es sogar angebracht, die untere Malerei auszunützen. Strauchwerk und Laub bekommt auf diese Weise einen größeren Detailreichtum, weil die Untermalung, wenn sie stellenweise hervorkommt, ebenfalls zur Erzeugung der Formenbildung mithilft. Auf diese Weise wird am besten das Gekribbel der vielen Blätter in den Laubpartien bei gleichen Tonwerten zur Wirkung gebracht.

Wasser ist selbstverständlich ebenfalls, seinem glatten und metalligen Charakter nach, in einem Gusse darzustellen.

In der Anfangsbeschreibung des Freilichtes ist die Figur als Hauptsache geschildert. In der Landschaft tritt sie gleichberechtigt mit ihr auf. Der landläufige Ausdruck dafür ist: die Staffage; diese wurde früher so nebenbei nach Zeichnungen hineingesetzt.

Die heutige Zeit verlangt den größten Ernst auch in Fertigstellung dieser Spezies.

Die Modelle sind wirklich auf jenen Platz in der Landschaft hinzustellen, wo sie im Bilde oder in der Studie hinkommen sollen. Größenverhältnisse namentlich wie Charakter mit allen Eigenarten sind mit derselben Präzision auszuführen, als wenn

die Figuren als die Hauptsachen daständen. (Vergl. Bild Seite 77.)

Eine Abart der Landschaft ist das Waldinnere. Da dieses Motiv durch seine Farbenpracht hauptsächlich wirkt, so ist es auch eigentlich nur in Farben wiederzugeben; nicht daß etwa die Zeichnung hier gänzlich fehlte: diese ist überall die Grundlage, aber sie beruht hier hauptsächlich auf den Tonwerten; die größte malerische Wirkung liegt aber in den Veränderungen der vielen verschiedenen Lokalfarben, die hier durch gegenseitige Reflektierung bedingt ist. Meistens sucht man als Hauptobjekt einen Stamm, der durch Alter und Witterung mit Moos bewachsen und an sich schon viele Variationen in Bildung der Rinde aufweist; ringsum Laub und Stämme in allen Farben.

Am schönsten sind derartige Motive im hellen Sonnenschein, wenn Sonnenflecke über Stamm, Laub und Waldboden huschen und die transparenten Blätter in hellgrüner Glut hervorleuchten.

Die Transparenz ist nebst dem Reflex die letzte Eigenschaft, die durch das Licht an den Objekten hervorgebracht wird. Sie kommt namentlich bei scharfer Lichtquelle, Sonnenlicht und Lampenlicht vor, und zwar dann, wenn die Objekte gegen diese Lichtquelle stehen und durch Flachheit ihres Körpers das Durchscheinen möglich machen.

So leuchten in bestimmten Stellungen die Ohren der Menschen blutig rot, auch die Finger werden, sobald sie zusammengedrückt gegen Licht gestellt sind, an den Rändern rot durchschienen.

Baumblätter, welche durch ihre Dünnheit schon bei geringster Leuchtkraft Durchscheinmöglichkeit besitzen, üben in den Waldinterieurs durch ihre Transparenz den größten Reiz aus.

Von dieser hellgrünen Transparentfarbe bis zu dem bläulichen und violetten Dunkel sind in der Farbenskala des Grüns unzählige Variationen zu vermerken, so daß ein derartiges Waldinnere als eine Symphonie von Grün in Grün bezeichnet werden kann.



Max Liebermann: Studie

Einzelne Stücke in der Natur können auch in Lebensgröße und als Detailstudie gemalt werden. Es müssen zu diesem Zweck geeignete Objekte aufgesucht werden: z. B. ein Baumstumpf von verschiedenen Gras- und Krautarten umwachsen, junge Baumtriebe, welche noch an ihnen emporsprießen.

Diese und ähnliche Stücke aus der Natur sind gewissermaßen landschaftliche Stilleben, und hier wäre es die Aufgabe des Lernenden, die Form, sowie die Farbe der Gegenstände auf das Fleißigste zu suchen und auszuführen.

Wie ich von dem Skizzieren einzelner Figuren und ganzer Szenen mit Figuren gesprochen habe, so sind auch Skizzen von landschaftlichen Motiven zu machen.

Hier ist ebenfalls der Extrakt der Erscheinung mit möglichster

Einfachheit zu gestalten. Durch ein paar Striche können die Terrainverschiebungen vollständig erschöpft angedeutet werden, durch charakteristische Flecke, in richtigen Größenverhältnissen, Baum- und Häusergruppen und Staffage.

Die Stimmungen werden zu Anfang bei ihrer schnellen Veränderung ebenfalls zuerst durch Farbenskizzen zu studieren sein.



# Tiere.

Tiere werden schon als Staffage sehr viel in der Landschaft verwendet, und ist deshalb eine gewisse Kenntnis der Zeichnung von verschiedenen Tiergattungen notwendig.

Der Maler wird aber auch, abgesehen von diesem Gebrauchszwang, um ihrer selbst willen Interesse genug besitzen, um lernen zu wollen, sie zu zeichnen und zu malen.

Wieder geht das Formenverständnis aus dem Aktzeichnen heraus. Man vergleiche die tierische Anatomie mit der des Menschen, namentlich im Skelett:

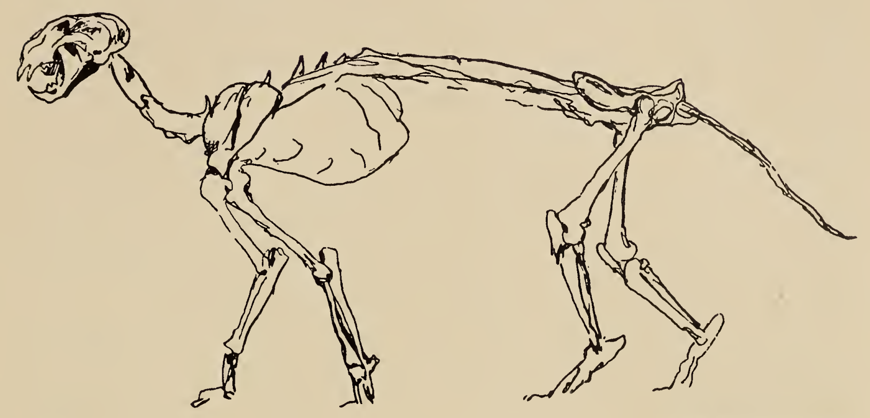
Stirn und Schädel des Tieres, wo das Gehirn sitzt, ist verhältnismäßig klein. Die Gesichtsknochen sind in die Länge gezogen, so daß Maul und Nase weit von den Augen entfernt



Max Liebermann:
Pferde im Meer



sind. Die Ohren sind wegen des Ausdrucks der Physiognomie wohl zu beachten.



Skelett einer Katze

Der Unterschied des menschlichen Rumpfes vom tierischen ist der, daß letzterer vom Brustbein nach der Wirbelsäule einen weiteren Durchmesser hat, wie von Schulter zu Schulter. Diese liegen schmal und vertikal an dem Brustkorbe an. Die Hüften sind ebenfalls vom trochanter major und dem Becken gebildet.

Eine durchwegs verschiedene Gestaltung hat der Schwanz bei den Tieren, der viel zur Charakteristik beiträgt.

Am wichtigsten und schwersten sind die Tierbeine zu studieren; jede Tierart hat sie in anderer Formcharakteristik.



Hinterbein eines Schweines

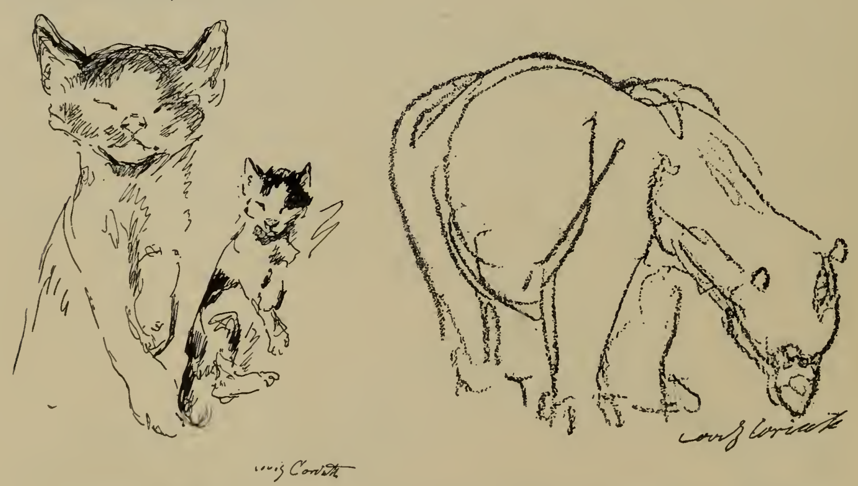
Die Oberarme und Oberschenkel, wenn man diese Teile bei den Tieren ebenso nennen will, sitzen an dem Körper und haben gewissermaßen eine geringere Beweglichkeit, als wie sie der Mensch

hat. Zu den eigentlichen Beinen werden zuerst die Unterschenkel, die Gelenke, Mittelfußknochen, und zu Füßen die Zehen, die sich bei den verschiedenen Tieren verschieden konstruieren: zu Hufen, zu gespaltenen Hufen und Zehen an schwieligen Sohlen.

Die Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper wird noch erkenntlich, wenn sich Pferd oder Hund aufrichtet und auf den Hinterbeinen steht. Da kann man sogar die Ähnlichkeit der Fußknöchel und der Achillessehne in Stellung und Form zu einander sehen, und wie die Kniee der Vorderbeine, die eigentlich die Handgelenke sind, diesen auch gleichkommen.

Die Buntheit des Tierfelles macht ebenso notwendig die Einstellung der Augen zur Erkenntnis der Formen, wie es bei den buntgemusterten Kleidern gelehrt ist, wenn diese die menschlichen Formen im Unklaren lassen.

Dieses wären allgemeine Erläuterungen für das Verständnis der Tierkonstruktionen.



Sache des Einzelnen ist es nun, Tiere praktisch zu studieren und zu zeichnen.

Der kluge Hund kann leicht zum Modellstehen angeregt werden; Pferde und Rinder stehen ebenso ruhig, entweder an Fahrzeugen angeschirrt oder in den Stallungen.

Jeder Lernende ist jetzt auch so weit gebildet, daß diese Studien und andere Abzweigungen vom eigentlichen Lehrschema ihm allein überlassen werden können.

Es sei nur hier wiederholt, daß die Regeln des Aktzeichnens, wie Vergleichen der einzelnen Punkte zu einander usw. bei diesem Arbeiten ebenso anzuwenden sind. Je sicherer und weiter man in dem Aktstudium geworden ist, desto besser wird man auch in der Lage sein, die verschiedenen Tiere wiederzugeben.

Einer oder der andere wird bei diesen Arbeiten mehr Begabung und Lust für Darstellung der Tiere an sich entdecken und deshalb eine ihrer Gattungen zu seinem Spezialfach machen, wo er dann nach Herzenslust Erweiterungen in diesen Studien treffen wird.

Außer den Haustieren, die eine willkürliche Färbung haben, besitzen alle Geschöpfe, die in der Wildheit leben, je nach ihrer Familie, eine bestimmte Farbengebung und Farbenzeichnung.

Säugetiere (Tiger, Leoparden ꝛc.) haben meist eine dreifarbige Fleckenzeichnung, wohl immer in gelb, schwarz und weiß. Dagegen besitzen Amphibien (Schlangen, Fische), Insekten und die Vögel eine schimmernde Farbenpracht, die an Reichtum der Variation die der Pflanzen weit übertrifft.

Alle diese Lebewesen regen durch ihre so verschiedene Farbenzusammenstellung und durch ihre oft wunderlich märchenhafte Gestaltung zu dekorativen nnd ornamentalen Verwertungen an. Wenn man nur allein die Schmetterlinge auf diese Richtung hin studiert, wird man kein Ende finden, so reich und unerschöpflich in Farben, Zeichnung und Formen sind sie.

Zum Studium für Bildermalerei sind die wilden Säugetiere, die Vögel und Fische namentlich in Stilleben verwendet worden. Hauptsächlich spielt dabei das Geflügel (Fasanen, Enten, Tauben) wegen seines Farbenreichtums eine große Rolle.

Wenige Tierbilder existieren, welche als Motiv Szenen aus dem Leben selbst zeigen.

Rubens, Snyders haben Löwenjagden, Eberhetzen mit großer Lebendigkeit dargestellt; Geflügel (kämpfende Hähne 2c.) hat ein flämischer Künstler, Hondekoeter, gemalt.

Erst die Japaner haben unsere Zeit gelehrt, alle diese Geschöpfe, von Löwen, Tigern, Falken, Schwänen bis zu den Amphibien und Insekten hinab, auch lebendig künstlerisch zu verwerten.

Heute haben wir selbst eine stattliche Anzahl von Künstlern, die derartige Motive zu Bildern gewählt haben.

So ist dem Maler die ganze Schöpfung in die Hand gegeben; was man herausgreift aus diesem tausendfältigen Leben, kann zum Kunstwerk gestempelt werden.



Walter Leistikow: Hafen

# Aquarell, Gouache.

Ich habe stets betont, daß die einzelne Art der Ausführung in der Malerei niemals Selbstzweck sein soll, sondern nur ein Mittel, um Erscheinungen aus der Natur, die man künstlerisch zu verwerten denkt, zum Ausdruck zu bringen.

Um eine künstlerische Wirkung in irgend einer Malerei zu erreichen, ist deshalb das Streben nach Richtigkeit der wiederzugebenden Natur als erster Zweck ins Auge zu fassen.

Man soll die Werke unserer bedeutendsten Künstler studieren; in ihre Gedanken hineinzudringen versuchen, ebenso die Art ihrer Handschrift kennen lernen; aber man soll sie nicht imitieren.

In den eigenen Arbeiten soll man auch die eigene Behandlung anstreben und sich nicht entmutigen lassen, wenn die ersten Zeiten zufriedenstellende Resultate nicht aufweisen; ist doch das ganze Leben des Künstlers dem ewigen Wechsel des Suchens und Findens und neuem Suchen geweiht.

Wie von der Ölmalerei bereits gesagt ist, ist sie als Technik für die anderen Arten zu malen als maßgebend anzusehen.

Auch in dem Aquarellieren ist das Prinzip zu befolgen: je frischer, unmittelbarer die Farben hingesetzt sind, desto größer wird der Eindruck sein. Das eigentliche prima Malen (naß in naß), wie bei Öl, ist aber im Aquarell nicht so leicht anwendbar, weil das Wasser schneller trocknet, und wenn auch das Papier künstlich naß erhalten wird, die Farben ineinanderlaufen. Dazu kommt noch bei dem richtigen Aquarell das Fehlen von Weiß für Aufhellungen von zu dunkel geratenen Tonwerten; ebenso wird auch das höchste Licht nicht durch Aufsetzen von Weiß erreicht, sondern durch das Stehenlassen des weißen Papiertons.

Aus all diesen Gründen ist ein öfteres Übergehen der Farben, wie es beim Ölmalen ist, nicht immer möglich — eben nur in die größere Tiefe hinein. Daher ist eine größere Sicherheit im Erfassen der Formen und der Tonwerte absolut notwendig, um eine Aquarellmalerei gut zustande bringen zu können.

Um die Fehler der falsch angebrachten Tonwerte zu umgehen, wird meistens geraten, das Aquarell gewissermaßen aus hellen Tönen zu präparieren und allmählich in die Mitteltöne überzugehen, und dann die tieferen Töne dunkler zu färben, bis man am Schluß die größten Dunkelheiten einsetzt.

Dieses ist ein Schema, mit welchem man so für den Hausgebrauch recht angenehme Resultate wird erreichen können; ich für mein Teil bin dennoch mehr dafür, dem Temperament nachzugeben und auch im Aquarell zu versuchen, sogleich die Tonwerte in ihrer richtigen Form und in ihrer richtigen Stärke hinzusetzen.

Sollte es selbstverständlich am Anfang mißglücken, so lernt man doch durch die Arbeit und durch jeden neuen Versuch, und am Ende muß man doch die Sicherheit erlangen, die richtigen Farbflecke nebeneinanderzusetzen.

Eine derartig zu Ende geführte Arbeit wird einen weit größeren Kunstwert, eben vermöge ihrer einfachen Mittel, auf-

weisen, als eine auf jene erste Art ausgeklügelte und allmählich zurechtgeflickte Rezeptmalerei.

Das reine Aquarell mit strengster Vermeidung der weißen Farbe wird heutzutage wenig mehr geübt; es war in der Mode in den sechziger und siebziger Jahren von 1800. Namentlich die Engländer hatten darin eine große Vollkommenheit erreicht.

Wir ziehen das Gouache vor.

Diese Art Malerei verwendet mit den Aquarellfarben zusammen das Deckweiß. Dieses wird überall hineingemischt, wodurch ein derartiges Bild einen kreidigen, trockenen Charakter erhält. Es ist glanzlos und ist zu seiner Beurteilung von keinem Seitenlicht abhängig, wie es hauptsächlich die Ölmalerei ist.

Die Art zu malen und die Farben aufzusetzen ist genau wie bei den Ölfarben, nur fällt das Naß-in-Naß-Malen vollständig fort. Man kann über das Trockene hinübergehen, so viel es notwendig erscheint; vermöge des trockenen Aussehens fällt die Notwendigkeit, aus einem Guß zu malen, vollständig fort.

Die großartigsten Leistungen in dieser Gouachemalerei hat Menzel vollbracht, sowohl in handgroßen Miniaturbildern, als auch in lebensgroßen Studien von Händen und anderen Teilen des menschlichen Körpers. Mir selbst ist eine seiner eigenen Hände, die Tuschschale haltend, als eines der größten Meisterwerke aus unserer Zeit immer in Erinnerung geblieben.





H. G. E. Degas:
Rennplatz



# Das Pastell.

Diese Malart ist zuerst wieder in den letzten zwanzig Jahren zu größerer Verwertung gekommen.

Nachdem es in der Zopfzeit Triumphe in der Darstellung schöner Frauenköpfe gefeiert hatte, war das Pastell allmählich ganz als Darstellungsart aus dem Gebrauch gekommen.

Es hat durch seine feinen, staubigen Farbtöne eine bestechende Wirkung, die für Anfängerarbeiten desto gefährlicher ist, je weniger studiert noch so ein Werk ist und dennoch nach was aussehen kann.

Der fertige Maler wird aber durch das Pastell die Arten seiner Werke vermehren. Er wird mit diesen Stiften schnell und bequemer Skizzen sich notieren können, Zeichnungen durch Hinwischen einzelner, leichter Farben größeres Leben verleihen, und auch zur Abwechselung Arbeiten in reiner Pastellart zu seinem Vergnügen und dem des Publikums schaffen.

Die Farben werden immer wieder übereinander bis zur Zufriedenheit aufgetragen; wenn man auch mit dem größten Ernst,

wie es jedes Kunstwerk verlangt, an das Pastell herangeht, wird es dennoch immer den Anschein von etwas Billigem haben, schon wegen der angenehmen Farbenwirkung von vornherein, und wegen jeglichen Mangels scheinbarer Abmühung darin, was ein Kunstwerk dennoch besitzen muß, wenn die Mühe auch nicht zu Tage treten soll.

Dazu kommt noch die schwierigere Fixiermöglichkeit. Ein kleiner Zufall kann die ganze Herrlichkeit in Staub aufwirbeln lassen.

Das alles macht die Pastellausführung gerade nicht sehr begehrenswert.

Nur Künstler allerersten Ranges, die sich diese Manier zum Ausdruck ihrer Eigenart gewählt haben, leisten auch darin Außerordentliches.

Der Einzigste hierin ist Degas.

Seine Tänzerinnen im Rampenlicht, seine Logen mit elektrischer Beleuchtung sind Herrlichkeiten der darstellenden, farbenauflösenden, lichtsprühenden Malprobleme, wo alle Körperhaftigkeit geradezu verschwunden ist und nur die Erscheinung bleibt.

Er (Degas) hat seine Pastellmalerei so ausgebildet, daß sie ein Geheimnis für uns andere geworden ist:

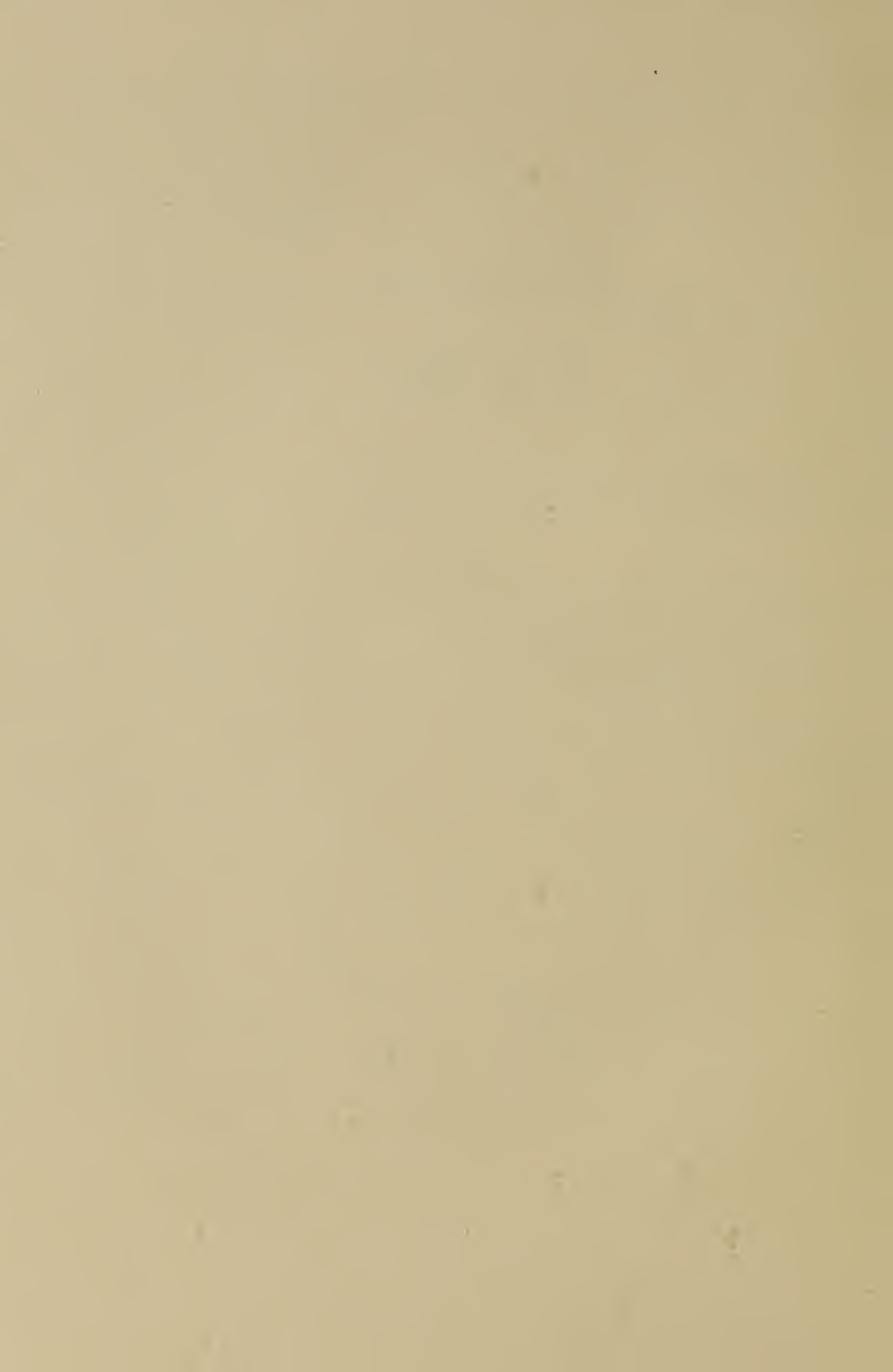
Er fixiert die einzelnen Schichten, so daß der Auftrag aus millimeterstarker Farbschicht besteht, die Farbmasse liegt fest wie Ölfarbe und bröckelt eher stellenweise fort, als daß sie wegstäubt, und sie verliert durch seine Manipulationen vor allen Dingen auch nicht ihren Glanz.

Hier wäre der Abschluß der Abhandlung für den Lernenden.

Der dritte Teil — zwar bezugnehmend auf den ersten und zweiten — wird Ratschläge für den selbständig ausführenden Künstler enthalten, der aber immer ein Lernender bleibt.

# Dritter Teil

# Das Bild



## Akademisches und Antiakademisches.

In den Akademien gibt es sogenannte Meisterateliers, in welchen Schüler, die die Lehrateliers überwunden haben, zu Bildermalern herangezogen werden sollen. Dies geschieht auf die Art, daß die gereiften Schüler, nunmehr angehende Künstler, sich einen der angestellten Lehrer heraussuchen, um unter seiner Leitung und Korrektur Versuche in der Bildermalerei zu machen.

Daß durch diese Art Einführung in die Kunst nur die Mittelmäßigkeit großgezogen wird, ist klar. Denn mehr oder weniger sind es immer dieselben Themata und dieselbe Art und Weise, die man verfolgt, in welcher der Lehrer so vieles erreicht hat; so ziemlich allem ins Gesicht geschlagen, was erstrebenswert sein soll, um der Kunst zu dienen und den Lehrling zu ihrem Priester zu bilden.

So sind seit drei Jahrzehnten etwa Tiroler Bilder à la Defregger in die Welt gesetzt.

Ungezählte Variationen auf den Titel „Alm" sind von Defregger-Schülern wiederholt: „Auf der Alm", „Abschied,

Ankunft von—auf der Alm", manches Mal Sennhütte genannt; ferner Dialektisches, wie: „Grüeß Di Gott", „Da setz Di nieder", oder das einfache „Prost", auf süddeutsch „G'sundheit", oder Namen von schönen Tirolerinnen „Katerl", „Zenzerl" etc.

Die sentimentale Theater-Dämonie des Gabriel Max fand ebenfalls Anklang, indem die Malerei um eine erkleckliche Anzahl Märtyrerinnen, die sich verbrennen oder von wilden Tieren auffressen lassen, vermehrt wurde. Von Diez gar nicht zu reden, der, selbst ein hervorragender Künstler, das Opfer seiner Komponierschüler wurde, die seine Pferde- und Strauchdiebritter in alle Epochen übersetzten und lange Zeit das Charakteristikum Münchener Malerei vertraten.

Natürlich greift diese Methode, die von den Akademien sanktioniert wird, auch in weitere Kreise über. Es gibt immer kaufmännische Talente, die den Erfolg anderer auszuschlachten wissen.

Die bewußten schwimmenden Augen mit schwarzer großer Pupille, die übergedrehten Profile Lenbachs finden sich in Porträts mancher anderen Maler genau so wieder.

Das Greulichste aber, wenn es in diesen Imitationen überhaupt Steigerungen gibt, sind die Nachahmungen Böcklinscher Bilder. In allen Schaufenstern von Kunstläden sieht man da ein aufgehäuftes Maß.

Akademisch ist auch die Rangeinteilung der Künstler in die sogenannten Historienmaler, Genremaler, Landschaftsmaler etc.

Daß natürlich auch manches Mal diese akademischen Einrichtungen dennoch Gutes fördern können, ist nicht lobend diesen anzurechnen, sondern dem fatalistischen Schicksal, das Gutes und Böses nach Laune verteilt.

Der mehrjährige Aufenthalt in den Meisterateliers mit unentgeltlicher Benützung von Modellen und anderer für Bildermalerei absolut notwendigen Möglichkeiten kann für arme Studierende von recht großem Vorteil sein; sie würden vielleicht

ohne diesen Unterschlupf keine Aussicht auf die Künstlerlaufbahn haben; — aber könnten darin nicht andere Institutionen geschaffen werden?

Jedenfalls sind die meisten Meisterschüler, nachdem sie nach mehreren Jahren aus der Akademie definitiv entlassen sind, anstatt selbständig geworden zu sein, noch mehr in Banden und Fesseln von eingedrillten Regeln, die sie nun zuerst wieder verlernen müssen, um sich selbst zu finden.

Die Selbständigkeit in dem Schüler -- welcher jetzt das Handwerk kennt — zu erwecken, soll die größte Hauptsache sein.

Deshalb möge er für sich selbst bleiben und nach seiner eigenen Überzeugung arbeiten, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

Daß das Mißlungene nicht abschrecken soll, Neues anzugreifen, habe ich bereits des öfteren wiederholt. Den größten Schatz trägt man in sich selbst: „Seine Individualität". Und daß diese zum Ausdruck kommen muß, sei das Streben des jungen Künstlers.

Man glaube aber nicht diese dadurch zu motivieren, daß man ganz neue Stoffe für seine Bilder sucht. Der Stoff kann hundertfach behandelt sein; wie der bestimmte Maler ihn auffaßt, das macht das Bild neu und zum Kunstwerk. Lenbach sagte einst:

„Wenn ein Maler mit all seiner Kraft, die ihm zu Gebote steht, an einem Werke arbeitet, so werden Sachen darin enthalten sein, die ein anderer nicht machen kann."

Das ist eben sein Eigenstes; aber man muß auch nicht denken, individuell sein wollen mit Absicht. Das steckt, wie eben gesagt, in uns drin, und kommt zum Vorschein ganz ohne unser Gebet.

Die Kunstgeschichte lehrt uns, daß die italienischen Künstler von Giotto bis Rafael immer dieselben Motive aus der Bibel oder aus den Legenden zur Darstellung gebracht haben und dennoch sind einzelne, kraft ihrer Persönlichkeit, originell und im Ruhm unsterblich geworden.

In seinem Vermächtnis schreibt u. a. Anselm Feuerbach an die angehenden Kunstjünger: „Studiert die alten Meister, legt zur rechten Zeit Eure eigene Individualität in die Wagschale, dann werdet Ihr ziemlich genau erkennen, was Ihr vermögt. Andere Wege gibt es heutzutage nicht."

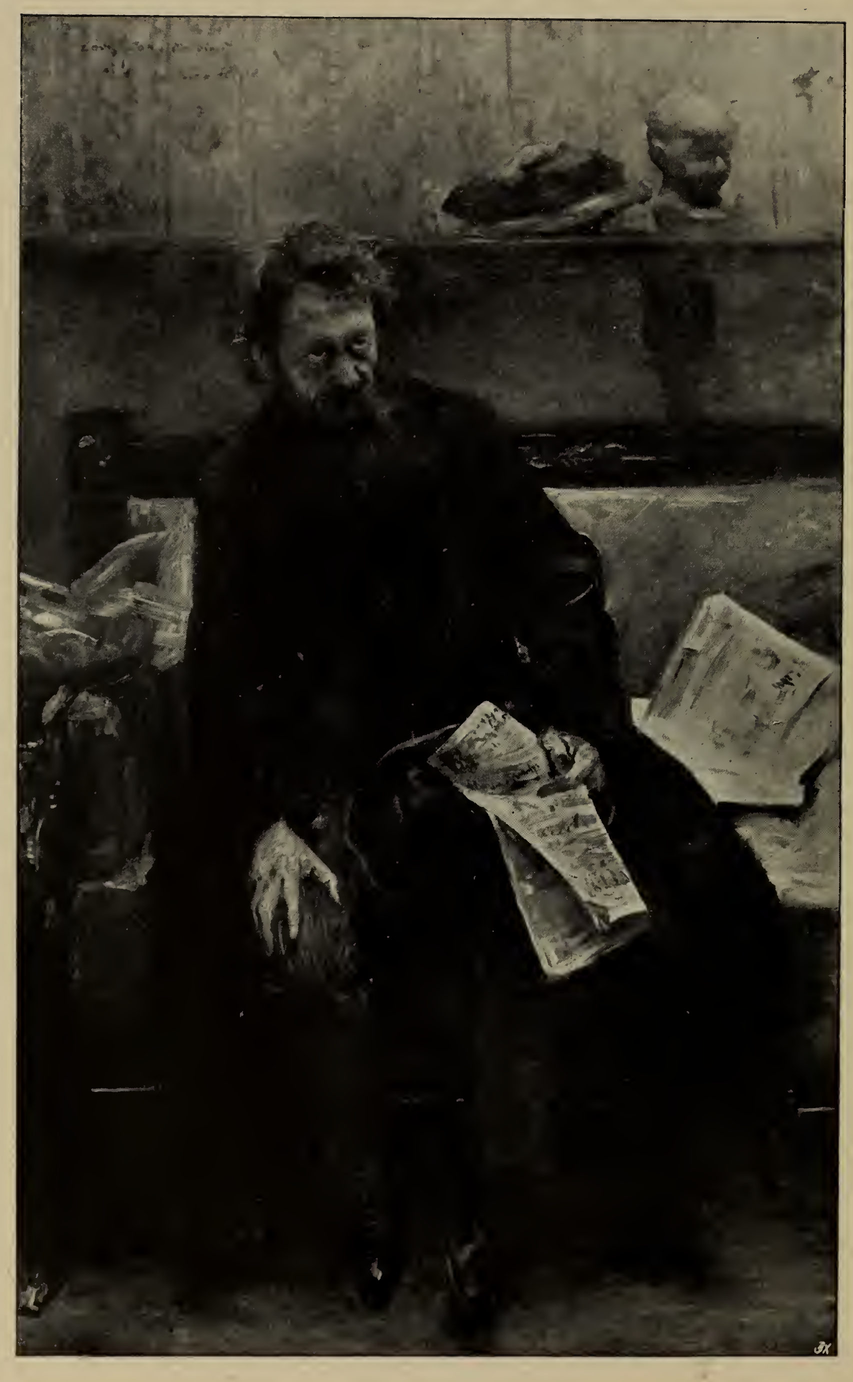
„Nie aber ist das Richtige das, was Ihr macht, sondern, wie Ihr es macht, — das beherziget wohl!"

Die Malerei ist eine rein sinnliche Empfindungskunst, die mit keinen textlichen Erklärungen verquickt werden soll. Deshalb habe ich bereits am Anfang dieses Kapitels auf das Unkünstlerische jener Machwerke, die auf die schlechten Instinkte des flachen Publikums durch Ideeunterschiebungen spekulieren, hingewiesen.

Wenn ich nun hier Belehrungen niederschreibe, so will ich nicht in die Fehler der Akademien verfallen, Regeln gefrieren zu lassen, sondern nur Wahrheiten und Erfahrungen zum besten geben, die ich und andere im Laufe der Jahre gewonnen haben. Es wird noch genug des eigenen Suchens für jeden übrig bleiben.

Ehe ich die einzelnen Arten der Bildermalerei erklären werde, will ich noch einmal für sämtliche Bildwerke die Wichtigkeit der Raumverteilung ins Gedächtnis zurückrufen.





Lovis Corinth:
Peter Hille

# Das Porträt.

Ein bestimmter Mensch ist hier geschildert, und das erste Erfordernis ist die Ähnlichkeit.

Für die Kunst — meinen vielleicht manche — könnten andere Eigenschaften eher in Betracht kommen, da das Modell doch meistens nur sehr wenigen von Angesicht zu Angesicht bekannt sein wird. Aber dennoch sind diese andern geforderten Eigenschaften, wie: Unmittelbarkeit des Ausdrucks, das Lebendige der Auffassung, das jeden Beschauer ergreift, nur die notgedrungenen Folgerungen, die aus der absoluten Ähnlichkeit gezogen werden.

Die Möglichkeit, alle Charaktereigenschaften, und somit die Ähnlichkeit der Person, die gemalt werden soll, zu gewinnen, wird wahrscheinlicher, je bekannter man mit ihr ist. Deshalb wird ein längerer Verkehr, bevor man an das Malen geht, notwendig sein. Nur so wird die Arbeit zu einem Porträt; im andern Falle, wo das Modell dem Maler unbekannt ist, höchstens zu einer gutgemalten Studie.

Deshalb sind die Bildnisse, welche als künstlerisch erachtet

werden können, meistens solche, die intime Bekannte von dem Maler selbst vorstellen. Man ziehe deshalb recht viel seine Bekannten und Verwandten zum Modellsitzen heran — interessant wird jeder Kopf durch die persönliche Auffassung — und male sie immer wieder in allen Größen und Stellungen, die auch verschiedene Formate und Raumeinteilungen bedingen.

Das beste und willigste Modell aber ist „man selbst". Das Selbstporträt ist von allen Malern gepflegt worden, namentlich Rembrandts Selstbildnisse zählen zu den berühmtesten Werken der Welt.

Die Sucht, sich selbst kennen zu lernen; die Möglichkeit, jeden Augenblick, in welchem man sonst unbeschäftigt wäre, auf diese Weise lehrreich ausnutzen zu können, die Billigkeit des Modells, denn es ist nur ein guter Spiegel nötig; — am allermeisten aber die Lust, ganz nach eigenem Gutdünken, ohne jede andere Beeinflussung das Arrangement und die Auffassung treffen zu können, macht das Selbstporträt zum bevorzugtesten Studienmittel aller Maler.

Bei dem Malen eines Porträts auf Bestellung glauben alle Angehörigen des Auftraggebers im guten Recht zu sein, ihre Ansichten äußern zu dürfen und ihre Wünsche auf Ähnlichkeit, — wie sie die Person sehen — auf dem Bilde berücksichtigt zu finden. Und sie verfolgen ihren Zweck mit Hintansetzung jedes Taktgefühls, von der Urgroßmutter an bis hinab zum Hausknecht.

Man muß sich aber nicht unterkriegen lassen, sondern stets nach eigener Ueberzeugung arbeiten. Die einzelnen Züge des Abkonterfeiten sind vollständig ehrlich wiederzugeben. Eher sind die Formen je nach der Charakteristik zu übertreiben, als dem Publikum zuliebe zu verkleinern und zu versüßen.

Wie schon oben gesagt, werden nur solche Porträts von künstlerischem Werte sein, welche dem Maler „liegen". Das werden namentlich solche sein, die durch Interessantheit des

Kopfes und der Hände sowie durch eigenartige Charakteristik der Figur, schon selbst von vornherein vor anderen Gestalten auffallen.

Beim Manne wird das Interesse in geistig verarbeiteten Zügen, feinen Händen, eigentümlicher Körperhaltung bestehen, bei weiblichen Porträts mehr in Farbenwirkung.

Der Mann ist mehr geistig, die Frau mehr dekorativ aufzufassen.

Auch der Hintergrund ist sehr wichtig. Die theatermäßig arrangierten Säulen und Draperien, die durch van Dyk zu uns gekommen sind (dazu gehören auch die kulissenartig als Hintergrund komponierten Landschaften), sind jetzt glücklicherweise verschwunden; nur in Repräsentationsporträts fristen sie noch ein kümmerliches Dasein.

Heute wird die Einfachheit vorgezogen. Entweder man setzt einen einfachen Ton hin, wie er wirklich hinter dem Modell zu sehen ist, oder das ganze Interieur, das den Hintergrund bildet.

Das Größenmaß eines Kopfes festzustellen, falls das Bildnis lebensgroß wirken soll, ist nicht so einfach, als es auf den ersten Blick erscheint. Die absolute Größe ist nur durch genaues Messen mit dem Rundzirkel zu fixieren; je nach der Individualität des Malers wird man dennoch nicht dieses Maß innehalten, sondern entweder übertreiben oder verkleinern.

Vielfach ist die Anschauung, das Porträt eher um einiges kleiner als Lebensgröße aufzufassen. Sanktioniert wird diese Behauptung durch Hinweisung auf van Dyk, der seine sämtlichen Bildnisse daraufhin erzeugt hat. Er war in erster Linie Hofmaler, und ich glaube nicht mit Unrecht seine Methode auf diese Stellung hin zurückführen zu müssen: Wirkt doch ein derartig Dargestellter zierlich und elegant — ein Haupterfordernis, um bei derartigen Bestellungen Erfolge zu erzielen. Weder bei Rubens noch Rembrandt, auch selbst nicht Titian ist diese Vermessung des Kopfes als ein Schema nachzuweisen.

Man wird am besten tun, das Maß auf die Charakteristik des Darzustellenden hin zu nehmen: Ist die Person klein und zierlich und hat sie demnach einen kleinen Kopf, so wird eher etwas unter Lebensgröße angebracht sein, ist dagegen ein Kopf wuchtig, wäre ein Weniges über Lebensgröße anzuraten.

Jedenfalls ist für alle Fälle eine Größe, die weit das Maß der Lebensgröße überschreitet, zu vermeiden, da derartige Köpfe fahrig, leer und unangenehm wirken.

Auch im Freilicht werden viele Bildnisse gemalt, die aber meistens nicht absolut den Extrakt der dargestellten Person bilden, als vielmehr allgemein bildliche Wirkung zeigen. Ich führe noch einige Porträts von alten Meistern als nachahmungswert an: Da ist zunächst Velasquez mit seinem Papstbildnis, in dem alles vertreten ist: die geistige Auffassung des brutalen Kopfes, die Haltung des ganzen Mannes; die Farbenwirkung rot in rot durch die Zusammenstellung der Gewänder und des Hintergrundes erzeugt. Dann die unmittelbare Beziehung von Maler und Modell zueinander, man sieht hier die momentane Wiedergabe des Porträtierten in augenscheinlich zufälliger Pose.

Ebenso wirken die Meisterschöpfungen von Rembrandt und Frans Hals.

Diese beiden sind auch maßgebend für Gruppen. „Die Stalmeesters" und „Nachtwache" Rembrandts in Amsterdam seien hier genannt und die Gruppenbilder von Hals in Haarlem.

In den Gruppenbildern muß man damit rechnen, viele Köpfe in malerische Wirkung zu bringen und das seelische Zusammengehen der einzelnen Köpfe zu den andern. (Vergl. Bild S. 73.)

Mehrere Personen sind überall sehr gebräuchlich gewesen, zusammenzustellen. Die Venetianer haben viel derartige Porträts gemalt und Rafael den Papst Leo den Zehnten mit zwei Kardinälen. Dasselbe Prinzip kommt auch in Selbstporträts vor: Rembrandt mit Saskia in der Dresdener Galerie.

Das Titelbild habe ich in das Buch gesetzt, um dem Leser ein Beispiel von Raumverteilung zu zeigen; hier ist alles bewußt komponiert: der Kopf, dessen Spitze unter dem Rahmen verschwindet, die Hände, welche die Seitenwände der Leinwand berühren, die Rückenfigur vor dem Selbstporträt und der Abschluß nach unten.





Eduard Manet:
Faure als Hamlet



# Die Figurenbilder.

Die Bilder mit einer einzelnen Figur nähern sich noch am meisten dem Porträt.

Es soll in derartigen Bildern aber nicht die Seele bloß-gelegt werden. Deshalb ist hier die dekorative Wirkung (das Äußerliche) die Hauptsache.

Velasquez hat schon viele solcher Werke geschaffen. Und in heutiger Zeit sind Arbeiten derartigen Charakters von Manet klassisch geworden. Aber wie diese beiden unabhängig voneinander Ähnliches geschaffen haben, so können wir andere auch den Trieb haben, von der Straße Vagabunden oder sonstiges interessantes Gesindel aufzulesen und nicht eher wieder aus dem Atelier zu entlassen, bis sie auf der Leinwand fertig heruntergestrichen sind.

Eine kompliziertere Art ist die, Modelle in malerische Kostüme (Volkstrachten) zu stecken oder Akteure und Aktricen in ihre Theaterrollen zu kleiden und halb als Porträt, halb als Kostümbild darzustellen.

Von den Bildern mit vielen Figuren seien zuerst die mit allgemein menschlichem Motiv, wie ich sie im Kapitel über Komposition erwähnt habe, besprochen.

Soviel diese Motive gemalt sind, soviel sind sie auch immer wieder von jedem wahren Künstler neu geschaffen worden.



Lovis Corinth: Kreuzabnahme

„Geschieht auch etwas, davon man sagen möchte: siehe, das ist neu? es ist zuvor auch geschehen und geschieht nichts Neues unter der Sonne", sagt der Prediger Salomo.

Also suche man das Neue in sich selbst, in seiner Individualität.

Einen weiten Weg hat das Bild zu durchlaufen von der

ersten Inspiration des Künstlers bis zur Fertigstellung. Der Apparat, der in Bewegung gesetzt werden muß, ist ein gar vielseitiger. Es ist nicht genug, sein Handwerk gelernt zu haben, es kommen immer neue Probleme; außerdem ist die Wahl passender Modelle zu treffen, Kostüme anzufertigen und vielleicht ganze Gerüste zu bauen.

Wenn ein derartiges, allgemein menschliches Sujet (dazu gehören auch die religiösen Motive) zum Malen ausgewählt ist, so soll das erste Prinzip sein: langsam anfangen, schnell fertig machen.

Das heißt, sich das Motiv reichlich überlegen und dann im ersten Eifer eine Skizze malen, in welcher alle charakteristischen Momente betont sind. (Über die Wahl der richtigen Szene habe ich im Kompositionskapitel gesprochen.) Alsdann möge man mit den ausgesuchten Modellen einen Karton in der beabsichtigten Größe anfertigen. Ob er nun bis in die Details ausgeführt wird oder nur die allgemeine große Beleuchtung und Bewegung der Gruppen angedeutet wird, hängt von dem Temperament des Malers ab; nämlich, ob er bei der Bearbeitung desselben Gegenstandes leicht ermüdet. Wenn dieses der Fall ist, wäre die allgemeine Angabe des Arrangements anzuraten. Dann möge man auf der bestimmten Größe der Leinwand das Bild schnell fertig zu machen versuchen.

Es ist leichter alles niedergeschrieben als getan.

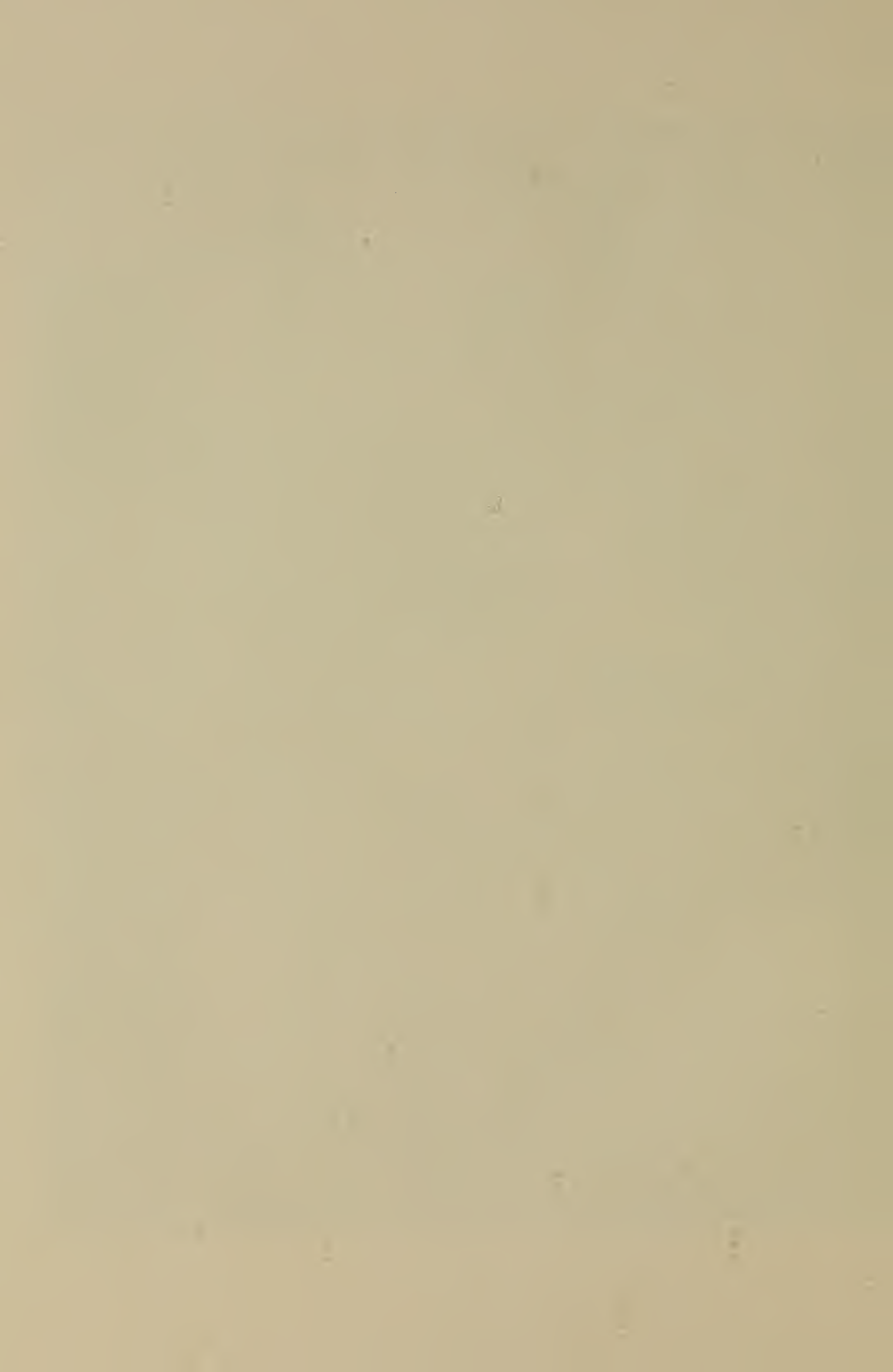
Die Frische geht bereits bei dem Kartonstudium verloren; Bedenken treten auf, ob nicht eine andere Auffassung die bessere wäre; namentlich läßt in den ersten Jahren durch dieses Hin und Her das Selbstvertrauen nach, das zu einem ersprießlichen Weiterarbeiten absolut notwendig ist. Fängt man aber an, das Bild umzukrempeln, eine neue Auffassung vorzuziehen, so tritt hier wieder in kurzer Zeit derselbe Prozeß ein; dasselbe Zweifeln an der Richtigkeit, allmählich geht nebst dem Selbstvertrauen auch die Urteilskraft verloren, und die Leinwand wird für immer fortgestellt.

Die Erfahrungen lehren immer wieder, daß die erste Auffassung die frischeste und die beste ist, und deshalb ist es immer ratsam, bei dem ersten Entwurf auszuhalten. Auf die Arten der Gruppierungen einzugehen, wäre falsch, denn Regeln gibt es nicht, und gerade in den Arrangements beruht ein gut Teil Individualität. Jeder Maler kann neue Werte schaffen. Nur das sei hier gesagt, daß die Begabung bei den einzelnen so verschieden ist, daß der eine erst mit Hilfe der Modelle die Aufgabe zu lösen vermag, dagegen einem andern das Modell mehr hinderlich ist und er durch seine Vorstellung allein in der Lage ist, das Motiv zu bewältigen; demnach bedeutet das Modell ein größeres oder geringeres Hilfsmittel für die Arbeit, aber ganz zu umgehen ist es niemals. Hier will ich ein Stück aus dem Tagebuch von Delacroix einfügen:

„Interesse in ein Werk zu legen, ist das Hauptziel, das sich der Künstler steckt, nur durch die Vereinigung vieler Mittel gelangt er dahin. In einer ungeschickten Hand kann sogar ein interessantes Sujet sein Interesse einbüßen; während das scheinbar Uninteressante unter der Hand eines Meisters Interesse und Spannung erweckt. Dem großen Meister sagt ein Instinkt, wo das Hauptinteresse seiner Komposition ruht. Er muß die Kunst, zu gruppieren, die der Lichtverteilung — die Kunst, bald lebhaft, bald sparsam zu kolorieren — beherrschen; muß hier etwas zu opfern, dort die Wirkungsmittel zu vervielfältigen verstehen, wenn es ihm gelingen soll, Interesse zu erwecken. Strenge Richtigkeit oder Übertreibung, Reichtum wie Knappheit an Einzelheiten, Zusammenhalten wie Auflösen der Massen. Mit einem Wort: die ganzen Hilfsmittel der Kunst sind unter der Hand des Künstlers wie die Tasten eines Klaviers, dem er gewisse Töne entlockt, während er andere schlummern läßt" (vergl. S. 70 über das Malen). Ich bemerke noch, daß ich das ähnliche Gleichnis gebraucht habe, ehe ich das Tagebuch Delacroix' gelesen hatte.



Eduard Manet:
Bei Vater Lathuile



Die modernen Motive unterscheiden sich von den vorhergehenden allgemein menschlicher Art dadurch, daß sie anstatt vielfachen geistigen Ausdrucks direkt handelnde und positive Situationen pflegen. Es sind Schilderungen des Lebens, Tagesereignisse, die auf anderen malerischen Bedingungen beruhen. Schaltete man in den vorigen Sujets nach Belieben mit dem psychologischen Ausdruck, mit der Leuchtkraft des Nackten, mit beliebiger Beleuchtung, so ist jetzt die Wirklichkeit zum Ereignis geworden und die Darstellung dieser auch mehr unterworfen.

Deshalb ist es das Beste, derartige Bilder an Ort und Stelle zu malen — wie ich in dem Kompositionskapitel geraten habe. Gibt es aber darin Schwierigkeiten, so sollen doch so viel wie möglich Studien nach der Wirklichkeit gemacht werden: Zeichnungen und Farbenskizzen, so daß das fertige Bild dennoch den Eindruck macht, als wenn es direkt gemalt wäre.

Menzel ist für diese Art ein vollgültiges Beispiel. Auch Liebermann, dessen Bilder — wenn sie auch im Atelier entstanden sind — dennoch den Eindruck des Arbeitens nach der Natur hervorrufen.

Landschaftsbilder, auch Tierbilder schließen sich diesen Prinzipien vollständig an. Denn wenn das Motiv im Freien spielt und neben den Menschen Tiere darin ihr Wesen treiben, so sind Landschafts- und Tierschilderung vollständig darin gleichwertig zu bearbeiten.

Überhaupt ist es gleichgültig, ob das Geschöpf eine verschiedene Gestaltung aufweist; derjenige, welcher das Wesen des Aktes studiert hat, wird ihn auch in anderer Form — zwar verändert — wiederfinden; ebenso auch in den Tonwerten und Formen der Landschaft.

Der wahre Maler fühlt in jedem Landschaftsmotiv das Poetische heraus. Nicht was man malt, sondern wie man etwas malt, macht das Künstlerische in dem Bilde aus.

Nicht die Natur korrigieren wollen, indem man einzelne

Stücke wegläßt und wieder andere hinzufügt, ist die Notwendigkeit, sondern die strenge Formenzeichnung und den Stimmungston, wie er in der Natur ist, zu pflegen.

Die Landschaft als solche — ohne Figuren — ist am meisten Empfindungsmalerei und kommt der Musik am nächsten; alles webt in Tönen, und jeder Stimmungswechsel verändert auch das Aussehen des Motivausschnittes.

In einem früheren Kapitel ist bereits gesagt, daß der Naturausschnitt nicht die Sehfläche des Feststehenden überschreiten soll; perspektivisch soll der Vorder-, Mittelgrund und die Ferne richtig auseinandergehalten werden.

Ehemals, als man nur Studien vor der Natur machte, um später im Atelier ein Bild zu komponieren, wurde für das Bild eine fernere Distance verwendet.

Heute, wo das Prinzip des Bildermalens vor der Natur sich durchgerungen hat, ist die kurze Distance gebräuchlich, wie eben das Auge auf den Gegensatz des Nahen und Fernen eingestellt ist.

Es ist ein Nonsens, diese Auffassung als realistische Richtung hinzustellen. Trotz aller Pietät vor der Natur ist es doch schließlich nicht die Wirklichkeit selbst, die sich in dem Bilde widerspiegelt, sondern der Mensch, welcher das Bild gemacht hat. Je nach dem Genie des jeweiligen Malers werden auch die Qualitäten der Arbeit zu beurteilen sein.

Wenn wir von der Landschaft zu Tierschilderungen übergehen, so scheinen mir derartige Arbeiten von Millet, Segantini, Liebermann mehr Leben und Kunst zu atmen, als die von sozusagen vereidigten Spezialisten, die eigentlich mehr ein Schema oder Hieroglyphen aus diesen Geschöpfen gemacht haben.

Unsere Zeit hat noch nicht so geniale Individuen hervorgebracht, wie die Zeit Leonardos und Dürers, aber sie ist wenigstens schon so weit gediehen, die Notwendigkeit einzuräumen, daß der wahre Maler derjenige ist, der die ganze Natur kennt.

Max Liebermann:
Die Frau mit den Ziegen



Delacroix schrieb bereits von Dürer, „bei ihm sind die menschlichen Figuren nicht vollendeter, als die Tiere aller Arten, die Bäume 2c.".

In einem Briefe schreibt Leibl:

„Der Graf hat einen Reitgaul von edelster Rasse, und diesen habe ich auf seinen Wunsch gemalt. Anfangs bezweifelte er, daß ich solches könne. Ihr wißt aber, daß ich gewohnt bin, nach der Natur zu malen und daß es mir gleich ist, ob ich Landschaft, Menschen oder Tiere male, und so gab ich mich denn unverdrossen daran. Der Graf drückte unverhohlen seine Befriedigung aus, ja sein Staunen, daß ich den Charakter und die eigentümliche Farbe so treffen könne" 2c. 2c.



E. Strathmann: Der Fisch

# Das dekorative Bild.

Im Grunde genommen hat jedes Bild eine dekorative Wirkung, aber mit „Dekorativ" bezeichnet man hauptsächlich Werke, von denen gesagt wird, sie wären der realistischen Auffassung entgegengesetzt.

Das Staffeleibild, welches auf die Wirkung hin gearbeitet ist, welche die Luft auf die Gegenstände räumlich und veränderlich auf ihre Lokalfarbe ausübt, wird immer das Körperliche und Handgreifliche in der Darstellung betonen.

Wo die Luftwirkung gewissermaßen ausgeschaltet ist und dafür die Fleckenwirkung bevorzugt wird, kann man anfangen, von einem dekorativen Gemälde zu reden. Es wird immer mehr dazu, je mehr die Tiefenwirkung aufhört und das Reliefartige beginnt.

Die Linienführung und die Verteilung von Hell und Dunkel mit platter Flächenwirkung charakterisiert die dekorative Malerei. In diese Form kann sowohl die dekorative Figurenmalerei wie

auch Landschaftsmalerei hineingepaßt werden; die höchste Betätigung darin ist das Fresko.

Die italienische Gotik und Renaissance hat in der Freskomalerei die großartigsten Werke der Menschheit geschenkt. Die Figuren standen in Flachwirkung nebeneinander; die Verkürzung konnten diese Künstler (Masaccio, Giotto) um so leichter entbehren, als sie noch nicht geübt wurde. Erst dem Michelangelo war sie vorbehalten, der sie bis zur größten Virtuosität steigerte: die Decke der Sixtina. Aber auch bei ihm waren diese Bilder noch, trotzdem sie Deckengemälde waren, senkrecht zu dem angenommenen Horizont gedacht.

Die Epigonen der Hochrenaissance fingen zuerst an — bei dem Reichtum der rein technischen Mittel — in den Deckengemälden die doppelte Verkürzung auszubauen, indem sie den Horizont in die Höhe der Decke verlegten und so die Kompositionen verarbeiteten, als wenn dieselben von unten nach der Höhe strebten. Also brachten sie ein realistisches Moment der Tiefenwirkung wieder — gegen den Charakter des Dekorativen — hinein. Die größte Ausartung darin ist der Jesuitenstil (die Barockkirchen und -Paläste sind reich an solchen Malereien). Man konnte sich nicht genug darin tun; die Übertreibungen gingen so weit, daß schiefe Wände statt der senkrechten gebaut wurden, die dann durch die Malereien die kompliziertesten Augentäuschungen hervorbrachten.

Der letzte Große in diesem Fach war Tiepolo.

In unserm Zeitalter, wo Italien — aller Überlieferung bar — für die Kunst verloren gegangen ist, sind Fresken nicht mehr gebräuchlich.

Man benutzt ebenfalls die Leinwand und läßt diese in die Wände ein.

Oft wird bei diesen dekorativen Bildern der stumpfe Ton an Stelle des glänzenden Ölfarbenmaterials benutzt; man malt heutzutage deshalb die Bilder mit ungefirnißter Tempera oder

mit Leimfarbe, die zwar nicht sehr haltbar, dagegen aber sehr leuchtend ist; außerdem kann man die Ölfarbe auch auf diesen stumpfen Charakter hin bearbeiten, indem man Kreidegrund nimmt und zur Verdünnung Terpentinöl. Man muß aber nicht vergessen, daß diese stumpfe Bildwirkung nicht lediglich das Zeichen des dekorativen Bildes ist, z. B. bei Böcklin sind



Walter Leistikow: Dänische Landschaft

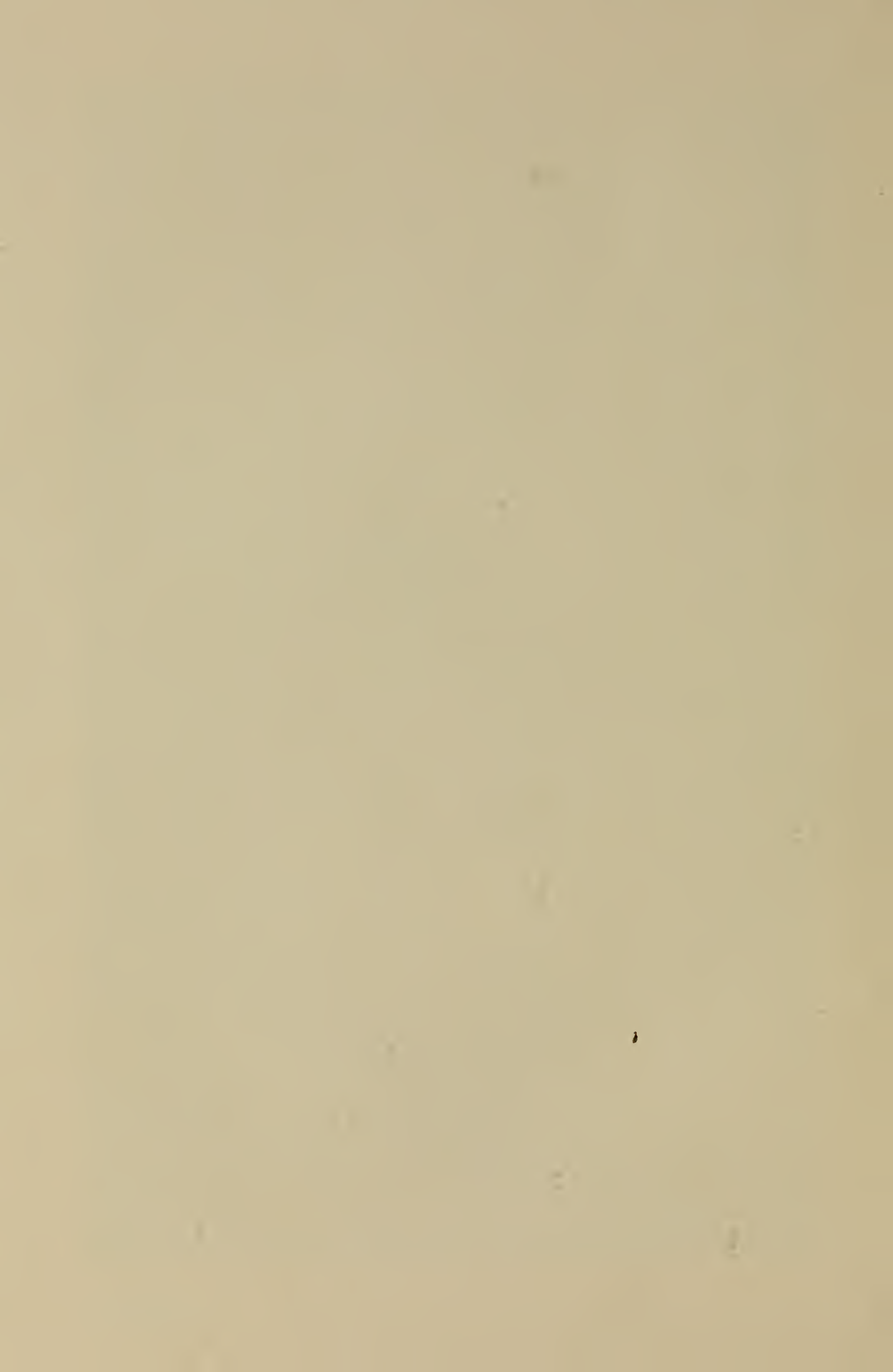
die Bilder von sehr starkem Glanz, und dennoch sind sie in diese Rubrik zu zählen.

Einer der größten Meister dieser Art ist der Franzose Puvis de Chavannes; nichts Kleinliches ist in seinen Bildern; edle Linien in den Figuren und der Landschaft, in welcher sich jene bewegen.

Mehr die Figuren betonend, aber auch seine Werke für Wandwirkung denkend, ist der Schweizer Hodler hier zu nennen. Außer Böcklin wäre dann noch Klinger und Ludwig von Hofmann.



L. v. Hofmann:
Frühling



Die Landschaft allein — ohne jede Staffage —, auf rein dekorative Wirkung, also Linienführung und Fleckenwirkung der Bäume als Massen, hat Leistikow dargestellt.

Auch C. Strathmann hat viele Landschaften in dekorativer Art, aber in seiner ganz und gar eigenen Auffassung und Manier geschaffen. In diesen Werken, die weniger auf Linie wie auf Fleckverteilung gestimmt sind — eine rein ornamentale Wirkung anstrebend —, klingt bereits das Kunstgewerbe an. Strathmann studiert alles auf das Ornament hin: die Fleckverteilung des Mooses auf dem Waldboden und an den Baumstämmen; die Schlagschatten, die eine Straßenbeleuchtung oder der Mond von den Bäumen auf das Trottoir werfen, hier zu krausen Mustern sich formend; die ineinander flutenden Kurven von überstürzenden Wassern und andere Naturbilder mehr: Wolken ꝛc.

Auch die Blumen und die niedrigere Tierwelt: die Amphibien und Insekten, bilden Motive für die ornamentalen Schöpfungen. Schlangen, Käfer, Schmetterlinge haben die wunderlichsten Formen, Farbenzusammenstellungen und sind wie geschaffen für diesen Zweck.



Lovis Corinth: Der Trommler

# Gesichtsausdruck und Bewegung.

Nächst der malerischen Gesamtwirkung wird der Ausdruck der Figuren in den Bildern die größte Aufmerksamkeit erregen. Es ist von jeher auf dieses Detail der größte Wert gelegt worden; von Leonardo da Vinci und Hogarth, die besonders den physiognomischen Ausdruck betonten, erzählt man heutzutage noch Wunderdinge.

Es ist der schwierigste Teil des Bildes, den richtigen Ausdruck des Menschen auf die Leinwand zu bannen. Es gehört dazu Schnelligkeit der Auffassung, Menschenkenntnis sogar, und das eigene Talent, Menschen zu zwingen, den gewünschten Ausdruck als Vorbild in ihrem Gesicht zu zeigen.

Auch in dem regungslosesten Antlitz leuchtet Ausdruck hervor; dieser ist nicht die Äußerung eines Gemütsaffektes, sondern viel-

mehr die Widerspiegelung des Charakters. Deshalb werden in dieser Art meistens die Bildnisse aufgefaßt.

Das Gesicht wird durch seelische Erregungen in vollständig neue Formen gewandelt.

Für die Kunst sind nur die elementaren Ursachen von Bedeutung: Freude, Trauer, Schmerz, Wohlsein, Angst, Bewegungen des Lachens, Weinens, Schreiens.

Lessing schreibt im Laokoon: „Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben, verloren gehen.

Dieser enthielten sich also die alten Künstler (antiken) entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben."

Ferner etwas Richtiges: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick brauchen, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick unvorteilhafter, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt Phantasie die Flügel binden ꝛc."

Lessings Laokoon ist nicht mehr ganz maßgebend in heutiger Zeit. Viele seiner Gedanken haben sich überlebt, aber er ist es immer noch wert, in Mußestunden gelesen zu werden; schon um zu lernen, wie sich Kunsttheorien in dem Geiste dieses großen Mannes widerspiegelten.

Die Kunst war zu den Zeiten unserer drei größten Dichter in Deutschland fast ganz verschwunden; gerade deshalb ist es

interessant, mit welchem gewaltigen Instinkte sie es verstanden, Malertypen, die sie in ihren Dramen auftreten ließen, wahrscheinlich und richtig darzustellen: Lessing in „Emilia Galotti". Noch viel mehr zeigt es Schiller in „Fiesko". Diese einzige kleine Szene mit dem Maler Romano zaubert den ganzen Postrafaelitismus mit allen Süßmeiereien, wie sie Guido Reni, Dolci, die Caraccis trieben, wieder lebendig herauf.

Und Goethes Verständnis? Ihm ging nichts über diese Italiener nach Rafael; das Genie eines Rubens erklärte er seinen Freunden an Kupferstichen.

Sein Vater hatte Bildern gegenüber entschieden die weit größere Klarheit in der Beurteilung: Goethe schildert in „Wahrheit und Dichtung", wie sein Vater ein Stilleben, das einfach nach der Natur gemalt war, nur deshalb einem viel reicher komponierten vorzog, weil jenes auf einer ausgetrockneten Holzplatte aus seinem Besitz gemalt war. Das ist des Sohnes Ansicht.

Sollte der Alte nicht gefunden haben, daß dieses Werk weit unmittelbarer und frischer — weil einfach nach der Natur gemalt — war, und deshalb auch weit künstlerischer als das zweite, wo der Maler Vögel und allerlei anderen Krimskrams noch aus seinem Gehirn dazu gehäuft hatte? — — —

Kehren wir von diesem kleinen historischen Ausflug wieder zu unserem Thema zurück.

Nur die rein menschlichen Gemütserregungen spiegeln sich ohne Kommentar auf den Gesichtern wieder.

Ratsam ist es, den Ausdruck so zu erwählen, daß noch eine Steigerung in der Zunahme oder eine weitere Abflauung im Abnehmen des Affektes möglich ist. Bringt man den Ausdruck auf den höchsten Punkt, so wird er leicht zu einer versteinerten Fratze. Der ganze Körper macht selbstverständlich die Empfindungsgrade mit; und auch deshalb schon ist das Gefühlsniveau in dem Werden oder Schwinden zu gestalten, weil auch auf andere Bewegungsmotive hingewiesen werden muß.

Es wäre denn, daß man eine Gemütsäußerung als Motiv in all seinen Stadien im Bilde darstellen will. Z. B.: das „Lachen". Hier werden dann alle Nuancen bis zu dem höchsten Affekt geschildert werden müssen.

Es soll nicht vergessen werden, daß die Affekte nach dem Modell zu malen sind, da die malerische Wirkung das Ganze



Grablegung (Liberale da Verona)

lebendig erhält, während es aus dem Kopf gemalt zu einem Schema und Ornament heruntersinkt.

Ist aber der Affekt nur ein Nebenmotiv im Bilde, so soll man sich wohl hüten, die meisten Äußerungen, z. B. Lachen, auf



Lovis Corinth: Frauenräuber

der höchsten Stufe darzustellen; nur der Schmerz, das Weinen, macht hierin eine Ausnahme. Das Weinen ist der viel edlere Ausdruck; es kann wohl in seiner tiefsten Tiefe geschildert werden.

Der Grund für diese Möglichkeit der Darstellung ist die längere Zeitdauer dieses Ausdruckes gegenüber dem Lachen, und ferner wirken die Tränen auf den verzerrten Mienen schon ausgleichender.

Ein viel gebrauchtes Moment ist der Ausdruck des Wahnsinns; er wird durch spezifisches Augenverdrehen, mit Hinzunahme von erklärenden Attributen abgefunden.

In künstlerischer Beziehung sind zwei Arten zu unterscheiden: der darstellbare Wahnsinn und der undarstellbare.

Der von Shakespeare geschilderte, welcher die Folge unerträglicher Katastrophen und Leiden ist (König Lear); und

der medizinische: Entstehung aus körperlicher Notwendigkeit (Ibsen).

Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, welche Art von den beiden die künstlerisch darstellbare ist.

Mit dem Ausdruck des Gesichts gehen die Bewegungen der Glieder (namentlich der Hände) und des Rumpfes Hand in Hand.

Das menschliche Auge sieht in einer darstellbaren Bewegung nur die Summe vieler kleiner Bewegungen. Es ist die Sache des Künstlers, den richtigen Punkt dieser vielen Bewegungsmomente zu fixieren.

Rein körperliche Bewegungen sind auf das Resultat der Anstrengung hin zu äußern. Als Beispiel ein Mann, der einen Stein wirft.

Man wird den Moment zur Darstellung bringen müssen, der sich vollständig mit der Aufgabe deckt. Es ist eigentlich nie der Augenblick der Aktion, wo der Wurf geschehen ist, denn in diesem Moment würde das Wurfsobjekt (der Stein) scheinbar in der Luft kleben bleiben, sondern der Bewegungsanfang oder das abwartende Moment, wo bereits die Anstrengung beendet ist und der Erfolg beobachtet wird.

Durch die photographischen Momentapparate werden oberflächlich Beobachtenden viele Enttäuschungen bereitet, weil sie glauben, derartige Erzeugnisse blindlings ausnützen zu dürfen.

Dem ist aber nicht so: diese Produkte sind nur ein Moment der Bewegung, und wir — nach meiner Schilderung — bedürfen der Summe mehrerer Bewegungsmomente.

Es wird heute durch diese Hilfsmittel ebenso falsch gearbeitet, durch Nachbildungen dieser Photographien, wie früher, wo die galoppierenden Renner gleich Schaukelpferden alle Viere von sich streckten.

Aber die Momentphotographien haben das Gute gehabt, in das Studium der Bewegungsphasen Klarheit gebracht zu haben.

Kommt man von der Bewegungstheorie einer Figur auf die von mehreren, so wird dieses Thema wieder mit dem Kompositionellen verquickt. Es bilden sich Gruppen, die in der verschiedensten Art gehandhabt werden können: Viele Figuren können durch die Verschiedenheit ihrer Bewegungen — indem jede eine bestimmte Phase aus der ganzen Bewegung vertritt —



J. F. Millet: Ährenleserinnen

desto bewegter scheinen und dadurch eine Gruppe als aufgelöst, nur lose zusammenhängend zeigen, wie z. B. Mäher eines Getreidefeldes. Sämtliche Mähenden können verschiedene Stufen aus der ganzen Bewegung des Mähens vertreten. Das Bild wird desto lebendiger in diesem Fall wirken.

Wiederum wird eine Gruppe in eine geschlossen monumental wirkende verwandelt, sobald die Figuren zusammen nur eine Bewegung zeigen, z. B. die Ährenleserinnen von Millet.

Jedenfalls ist bei Bewegungsgruppen ein feststehendes Objekt

als Kontrast zu empfehlen. Aus der Natur könnte man das Gleichnis nehmen: Wogende Wellen, die um einen in die See gebauten Steg toben. An diesem Steg wird das Wasser weit bewegter erscheinen eben wegen des Kontrastes, den die feststehende Brücke bietet, als weit weg zu beiden Seiten, wo das Auge nicht mehr den Vergleich hat.

Auf meinem Bilde „Die Frauenräuber" (Seite 164), das sowohl für den Ausdruck wie auch für die Bewegung ein Beispiel sein soll, zeigt sich diese Behauptung in der Ruhe des Pferdes zu den bewegten Menschen.

Daß man auch eine andere Auffassung haben kann, sehen wir in dem ähnlichen Motiv, einem Bilde von Rubens in der Münchener Pinakothek; hier bewegt sich Alles.

Dennoch aber ist der Kontrast eines der wichtigsten Mittel, um eine Darstellung auf Bildern lebendig und frappant wiedergeben zu können.

## Die Titel der Bilder.

Eine echte Malerei soll allein durch sich selbst wirken.

Sind die Titel erforderlich (bei Bestellungen vom Staate und bei allegorischen und historischen Motiven), so wird dennoch nur die rein malerische Qualität gewürdigt werden, wenn das Bild zu den guten gezählt wird.

Diese durch Titel verständlichen Bilder sind immer noch nicht gleichbedeutend mit jenen Sachen anekdotischen Inhalts, die das reine Frage- und Antwortspiel bedeuten; vor denen ich am Anfang dieses Teiles gewarnt habe.

Aber ein derartiges Werk spekuliert bereits nicht mehr auf die rein sinnliche Augenempfindung, sondern auf Empfindeleien und novellistisches Spintisieren des Publikums.

Die Christusbilder von Uhde sind nicht deshalb bedeutend, weil er diese Motive in die moderne Zeit verlegt hat, sondern weil in den Bildern große malerische Qualitäten enthalten sind.

Viele Bilder werden durch den Titel erst zu Werken, die vom Publikum geliebt werden; die Betrachtenden erhalten mit dem Titel eine Handhabe, sich eine eigene Szene nach ihrer Fasson erdichten zu können.

In der Malerei ist es nicht möglich, darzustellen, wieviel Zeit jemand noch zu leben hat. Malt Munkaczi aber ein Bild mit einem tiefsinnigen Menschen, der von andern Figuren mitleidig angesehen wird, und nennt dann dieses Bild: „Letzte Stunde eines zum Tode Verurteilten", so kann das liebe Publikum sich aus den paar Worten einen ganzen Roman zurechtmachen und tut dieses auch mit dem größten Vergnügen.

Das heißt dann im Laienmund: „Sich etwas bei einem Bilde denken können".

Böcklin hat seinen Bildern niemals Titel gegeben; sie sollten durch sich selbst sprechen. Das Resultat war dadurch vom merkantilen Standpunkt ein sehr negatives. Dann nahm sich der Kunsthändler, mit dem er in Verbindung getreten war, der Sache an und versah jedes Bild mit einem wirklich sehr geschickt ausgedachten Titel.

Und das Geschäft florierte.

Jetzt können wir in vielen Böcklinschen Bildern Gemälde und Titel gar nicht mehr auseinanderhalten. Es geht uns hier wie bei den bekanntesten Gedichten, welche wir nur mit ihren ins Blut übergegangenen Melodien halb singend, halb sprechend in dem musikalischen Rhythmus uns ins Gedächtnis zurückrufen können.

Wer wird sich des bekannten Bildes mit Felsen und einer bootfahrenden Staffage ohne den Titel „Toteninsel" erinnern können? Ferner Bilder „Das Schweigen im Walde", „Der Abenteurer" u. s. f.

Dieser kunsthändlerische Trick ist wohl das beste Beispiel für den künstlerischen Unwert der Titel.

Das Richtigste wäre wohl, die Werke jedes Malers zu nummerieren, als Opus soundsoviel. Es würden dann einzelne Nummern, wie bei den Musikern, als bedeutende Schöpfungen gefeiert werden.

# Modell und Gliederpuppe.

Das Modell ist das wichtigste Hilfsmittel, welches dem Maler zu Gebote steht.

An ihm studiert er in seinen Lehrjahren, und mit ihm werden die Gestalten seiner Einbildung auf den Bildern zur Wirklichkeit.

Für das Studium ist das Aussehen der Modelle ziemlich gleichgültig, da man an allem lernen kann. Nur wird man darauf bedacht sein müssen, wechselnd männliche und weibliche zu nehmen; ferner Kinder und Greise, rasierte und bärtige Männer, Modelle von heller Hautfarbe und dunkler.

Die Stellung muß eine möglichst leichte sein, damit sie längere Zeit von dem Modell ausgehalten werden kann. Will man Bewegung studieren, so möge man daran denken, den ruhenden Punkt in der Bewegung zu treffen; diesen Moment wird das Modell in der Lage sein, längere Zeit auszuhalten.

Ebenso bedenke man die verschiedenen Beleuchtungen und Hintergründe; ob sich das Modell darauf hell, dunkel oder

gleichwertig abhebt. Besteht der Hintergrund aus farbigen Stoffen, so wähle man lieber kräftigere Farben als zu zarte, weil es für das Studium wünschenswert ist, die Unterschiede stärker differenziert zu bekommen.

Das Abstimmen der Farben soll dem Gefühl überlassen bleiben; ob die Theorie der Komplementärfarben eine Hilfe bei diesem Arbeiten ausmacht, kann ich nicht angeben, denn ich muß nur gestehen, daß ich diese Lehre nicht kenne, auch nie vermißt habe. Wer aber den Wunsch nach Kenntnis dieses Systems hegt, wird ihn sich leicht erfüllen können, da diese Sterne, in die das System hineingebracht ist, überall zu kaufen sind.

Für das Studium ist die Art der Modelle gleichgültig; dagegen trifft das nicht bei dem Bildermalen zu. Hierbei sind die passenden Medien mit besonderer Geschicklichkeit wohl auszuwählen. Hat man das Glück, durch Gelegenheit eine für das Bild zutreffende Person zu finden, so soll man diese stets dem Berufsmodell vorziehen; das Konventionelle im Berufsmodell findet man auch wieder in der nach ihm gemalten Figur im Bilde, während das Gelegenheitsmodell vollständig in der Bildfigur aufgeht.

Das Modell muß im Bilde ebenfalls streng studiert werden, damit die Figuren nicht kitschig wirken sollen.

Es ist zwar löblich, den Zuschnitt der Frisur im Sinne der Mode jener auf dem Bilde dargestellten Zeit wiederzugeben, aber absolut nötig ist es nicht.

Die Menschen sind in der Hauptsache zu allen Zeiten gleich gewesen; der Ernst in der Wiedergabe überzeugt viel mehr als eine oberflächliche Andeutung der jeweiligen Zeitmode.

Ebenso ist es mit dem Kostüm. Man wird weniger auf die Richtigkeit des Schnittes und der Stoffart geben, als auf Interessantheit des figürlichen Aussehens.

Shakespeare und Rembrandt schweben uns da als glänzende Beispiele vor, wie leicht man mit der Chronologie und dem

Aussehen der Personen umspringen darf. Es ist etwas andres, wenn in einem Bilde gewissermaßen eine Zeitepoche rekonstruiert werden soll. In diesem Falle ist strengste Kostümform und Gesichtszuschnittt notwendig (mit Hilfe von echten Statuen, Reliefs, Miniaturen ꝛc. zu erreichen). Wir weichen aber bei derartigen Werken schon wieder von der Kategorie des rein künstlerischen Wertes ab. Eine erklärende Notiz muß zum Verständnis darangefügt werden: das Bild wirkt „literarisch". Hierher gehört Alma Tadema. Einen ähnlichen Sinn sprechen auch Maler aus, die die Art früherer Maler nachzubilden versuchen. Dazu kann der Lehrer Tademas gezählt werden: der Belgier Leys und unser E. von Gebhardt. Beiden ist nicht die Natur an sich die Hauptsache, sondern wie dieselbe die alten Flamen und Deutschen auf ihren Werken gesehen haben.

Die Gliederpuppe ist ein Surrogat für das lebende Modell. Im ganzen ist sie nicht viel wert, denn andere einfachere Hilfsmittel können genau denselben Dienst verrichten. Wenn sie eine Figur bedeutet, die einen Schatten auf eine andere — die gemalt werden soll — wirft, so genügt dazu auch eine Staffelei, die mit Lappen behängt ist. Sollen Hände etwa die Arme dieser Puppe greifen, so ist als Arm vielmehr eine Rolle Papier vorzuziehen. Die Größe und Steifheit der Puppe wirkt immer störend. In Gruppen, als Strohmann in der wirklichen Bedeutung des Wortes ist sie auch kaum zu verwenden. Müssen zwei Personen durch die Handlung — z. B. ringend — zusammen gemalt werden, so ist es besser, zwei lebende Modelle zu nehmen, oder andere Hilfsmittel zum Stützen dafür zu verwenden.

Ein ganz fremder Gegenstand ist viel angenehmer zu verwerten als diese Nachbildung eines Menschen.

Einen praktischen Wert hat die Gliederpuppe für Porträtmaler, deren Auftraggeber mehr Wert auf die Muster von Spitzen und Stoffen geben, als auf den Menschen, der darunter steckt. Aber nur allein zu dieser Verwertung ist sie gut genug. Denn auf diese

Weise gemalt, wirkt der Stoff vollständig bewegungslos, versteinert, und das Ganze hat eine tote Wirkung.

Soll ein Porträt mit der ganzen Gewandung, bis in das kleinste Detail ausgemalt werden, und macht es dabei Anspruch auf künstlerischen Wert, so muß sich der Maler schon was kosten lassen — wenn er nicht den Porträtierten selbst dazu bewegen kann — und ein der Porträtfigur ähnliches Modell für die ganze Zeit bestellen.

Selbst für das Studieren von Stoffen in den Lehrjahren ist kaum die Puppe zu gebrauchen. Der Anblick solch einer bekleideten Figur ist unästhetisch; die Kleider sitzen schlecht und formlos, und die Ernte solchen Studiums ist nicht gerade groß.

In dasselbe Niveau gehören auch ausgestopfte Säugetiere und Vögel. Will man solch Präparat als Modell für ein lebendiges Wesen darstellen, erschrickt man förmlich vor all dem Formlosen und Toten, und doch schien es vorher noch ganz lebensgetreu.

Ohne das Studium wirklicher Tiere kommt man auch hier nicht umhin.

Eins jedoch haben diese Schemen der Gliederpuppe voraus. Das wirkliche Fell oder den Glanz des Federkleides. Wenn auch das Leben längst aus diesen Haaren und Federn entschwunden ist und nur der Mensch seine konservierende Hand daran gelegt hat, so bleibt doch immer noch eine Spur von jener Schöpferkraft, die Zeichnung und Farbe diesen Wesen hineinwob, prächtiger als Salomo in all seiner Herrlichkeit.

Und deshalb werden sie als wirklich ausgestopfte Präparate für Stilleben einen gewissen Reiz haben.



Rembrandt: Skizze nach Rafael

# Das Kopieren.

Die großartigen Schöpfungen der Vergangenheit sind für die Gegenwart stets die Vorbilder gewesen, aus denen man zu lernen versuchte, Gleiches zu schaffen.

Cellini beschreibt uns, wie er mit gleichaltrigen Jünglingen die „göttlichen" Kartons des Michelangelo und Leonardos gezeichnet hätte; aus seiner Biographie erfahren wir auch, daß Michelangelo die Fresken von Masaccio in der Brancacci-Kapelle studiert hat.

Die italienische Gotik baute überhaupt von einer Generation auf die andere. Es wurden immer dieselben Motive gemalt,



Kopie von W. Leibl nach van Dyk



viele Sachen wurden direkt entnommen, und nur allmählich entwickelt sich die Umänderung dieser einzigen Kunst, in der dennoch Masaccio, Lippi, Leonardo, Michelangelo als Titanen hervorragen, und die dann Rafael noch einmal in seinen Arbeiten zusammenfaßte. Die Zeit war nicht heikel in der Ausnutzung des Vorhandenen.

Aber man muß auch ihrem Charakter Rechnung tragen: die Malerei war in ihrer jugendlichen Anfangsperiode. Alles war noch neu, infolgedessen darauf nicht so ein Gewicht gelegt wurde. Die Sucht nach Neuerungen ist zuerst bei uns groß geworden, die wir fünf Jahrhunderte später leben.

Die Arbeiten, die ihnen als Vorbilder galten, waren nationale Erzeugnisse. Fremde Anklänge kamen bei den Italienern überhaupt nicht vor. Schließlich gehörte die Malerei zu den Handwerken; und nur diejenigen Männer, welche Großes leisteten, wurden geachtet und stiegen aus ihrer Sphäre empor. Modelle wird unter diesen Voraussetzungen der Schüler, welcher zu dem Meister in einem Arbeitsverhältnis stand, kaum zur eigenen Verfügung und Benutzung erhalten haben.

Rubens kopierte viel bis in sein spätes Alter. Seine Jugendwerke haben Anklänge an Rafael. Später sollen seine Kopien dagegen ganz wie eigene Bilder ausgesehen haben.

Rembrandt machte sich Notizen von guten Bildern, die er auf Auktionen in Amsterdam vorfand. Hauptsächlich bekannt ist die schnelle Zeichenskizze nach einem Porträt nach Rafael.

Das ist schon kein Kopieren mehr, und wenn man recht bedenkt, sind die vorherigen Ausführungen auch mehr wohl ein Herausgreifen von einzelnen berühmten Stücken als ein komplettes Kopieren. In unserer Zeit führt man dieses alles aber als Gründe an, daß das Kopieren ebenso nützlich wäre als das Studium nach der Natur.

Es ist ja manches Falsche in der Welt: der Tertianer soll aus dem großartigsten Gedicht der Welt das Griechische

— rein sprachlich — für sein späteres Abiturientenexamen lernen. Wenn nun auch das Beste gerade gut genug ist für die Erziehung unserer Jugend, so soll es doch richtig angewandt werden. Die Kunst, die Auffassung, das Erhabene soll der Jugend deutlich aus diesen Schöpfungen entgegentreten und nicht das Mechanische, wie die einzelnen Fäden zusammengewebt sind, bis das Muster herauskam.

Diese Erkenntnis ist für den Gewordenen und nicht für den Werdenden.

Für den Lernenden soll die Natur die einzige Lehrmeisterin sein, und nichts soll verdunkelnd zwischen sie und das Auge des Schülers treten.

Die Geschichte zeigt uns nicht viele, die durch Kopieren anderer Werke groß geworden sind.

Lenbach ist überhaupt vielleicht der Einzige; und selbst von ihm hätten wir jedenfalls Großartigeres, Individuelleres, wenn das Schicksal ihn nicht gerade in diese Bahn hineingeworfen hätte.

Dabei hatte Lenbach seine Studienjahre nach der Natur begonnen und vollendet; sogar bei seinem ersten selbständigen Schaffen hatte er mit besonderer Liebe und prophetischer Vorahnung Bilder gemalt, die Motive im Freien darstellten. Es waren Sonneneffekte bei Gewitterstimmung von panoramenhafter Wirkung; aber dennoch Versuche, wie sie damals, etwa 1860 herum, noch nicht gewöhnlich waren (Bauernfamilie betend vor einer Kapelle während eines Gewitters, in der Magdeburger Gallerie; schlafender Hirtenjunge, in der Schack-Gallerie). Aber sein jahrelanges Kopieren für Schack wurde dann für sein späteres Leben einschneidend, so daß mit Recht von ihm behauptet werden kann, daß er durch dieses Kopieren in andere Bahnen gelenkt wurde.

Andere moderne Meister sind trotz ihres pietätvollen Studiums der Alten dennoch sie selbst geblieben, auch wenn sie hin und wieder aus eigenem Interesse Stücke alter Meister kopierten

(Leibl, Liebermann, Manet). Nur daß diese in ihren Jugendwerken altmeisterliche Anklänge aufweisen, die aber vollständig sich verlieren, je älter und selbständiger sie wurden.

Frei von diesen Einflüssen sind einige Autodidakten. Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, daß diese später anfangen, reifer in ihren Absichten sind und gleich modernen Werken huldigen.

Beispiele dafür sind van Gogh, der zuerst Kunsthändler war, als Maler den modernen schwärzlichen Niederländern nacheiferte, aber bald in die Spuren Gauguins trat. Ferner Menzel, der mehr von den Franzosen in seinen ersten Arbeiten beeinflußt wurde als von den alten Meistern.

## Die verschiedenen Arten der Ölmalerei.

Die Ölfarbe ist das vorzüglichste Mittel, durch welches dem Maler ermöglicht wird, Szenen, die er komponiert hat, oder Ausschnitte aus der Natur farbig wiederzugeben.

Das Wiedergeben der Natur durch den Maler beruht auf Übersetzung, und um diese verstehen zu können, ist wieder für den Beschauenden eine Erziehung notwendig.

An und für sich ist jede Farbe als Materie gleich reizlos und wirkungslos: das Weiß nicht viel anders wie das Schwarz. Sie werden aber zur Leuchtkraft, oder zu einer lebendigen Tiefe durch die Gegensätze, wie sie zueinander hingesetzt sind.

Der zweite Punkt, das Verständnis betreffend, die Malerei ähnlich der Natur anzusehen, ist uns bis zu einer gewissen Grenze so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir es bereits selbstverständlich finden. Nur wird man an das Anerzogene erinnert, wenn es neuen Erscheinungen in der Kunst gilt. Da läßt plötzlich die Urteilskraft nach; der größte Teil des Publikums wendet sich achselzuckend ab: „So sehen wir die Kunst nicht an“.

Hier ist das Publikum auf einmal mit dem Bauern und dem Wilden auf gleicher Stufe, die aus Unkenntnis und Naivetät sich wundern, in der Profilansicht nur ein Auge zu finden und die Schattentöne in dem gemalten Gesicht für Schwärzen halten.

Um das Farbenmaterial auf die Leinwand bringen zu können und nach Gefallen in die nötigen Grenzen und Formen zu verschieben, gebrauchen wir die Pinsel oder Spachtel; aber diese Instrumente sind keine Notwendigkeit, falls bessere erfunden würden, die denselben Zweck erfüllten. Ich führe dieses als einen hauptsächlichen Grund an, um zu beweisen, daß die Art des Malens in erster Linie nur Mittel zum Zweck ist.

Weil jeder Künstler nun die Empfindung seiner Auffassung aus aller Kraft zum Ausdruck zu bringen wünscht, so sind auch infolgedessen so viel Ausführungsarten, wie es Individuen gibt. Sie können aber trotz ihrer Vielfältigkeit in Gruppen eingeteilt werden.

Eine Gruppe, in die ich Carriére und Ribot zähle, sucht in ihren Bildern nur die einfache Tonwirkung, mit Unterdrückung jeden Farbenwertes zur Geltung zu bringen. Die Bilder wirken einfarbig, dunkel und ernst. Andere wieder — wie ich bei dem dekorativen Bilde gesagt habe — unterdrücken den Glanz der Ölfarbe dadurch, daß sie einsaugende Leinwand und Terpentinöl nehmen, so daß die Malerei glatt und trocken wird.

Die Luministen und Impressionisten setzen dicke Farbe auf die Leinwand. Sie „verquälen" die Farbe nicht auf der Palette, sondern schieben sie nur zusammen und bringen sie fast unvermischt, als einzelne Farbkörper auf das Bild.

Von diesen zweigt sich eine Sekte ab, die sich zum Prinzip macht, die Farben vollständig rein und vollständig unvermischt auf dem Bilde nebeneinanderzusetzen.

Sie überlassen sozusagen das Mischen selbst den Augen. Aus einer gewissen Entfernung sieht der Beschauer die einzelnen

Farbflecke zu richtigen, vollen, gemischten Farbennuancen werden. Diese Sekte glaubt dadurch die höchste Helligkeit erzielen zu können, die Anhänger nennen sich „Neo-Impressionisten" oder — nach der Art ihres Verfahrens — „Pointillisten".

So gibt es vielleicht noch mehrere Abarten, die wieder von jeder etwas haben; diese Manieren machen nur die äußere Form des Kunstwerkes aus.

Der göttliche Odem aber, der die Arbeit zum wahren Kunstwerk adelt, ist dem Menschen eingegeben. Durch seinen Geist wird die Materie zum Leben erweckt, gleichviel, ob sie eine komplizierte Malerei ist oder die simpelste — durch ein paar Striche angedeutete — Kohlenzeichnung: c'est le ton qui fait la musique.

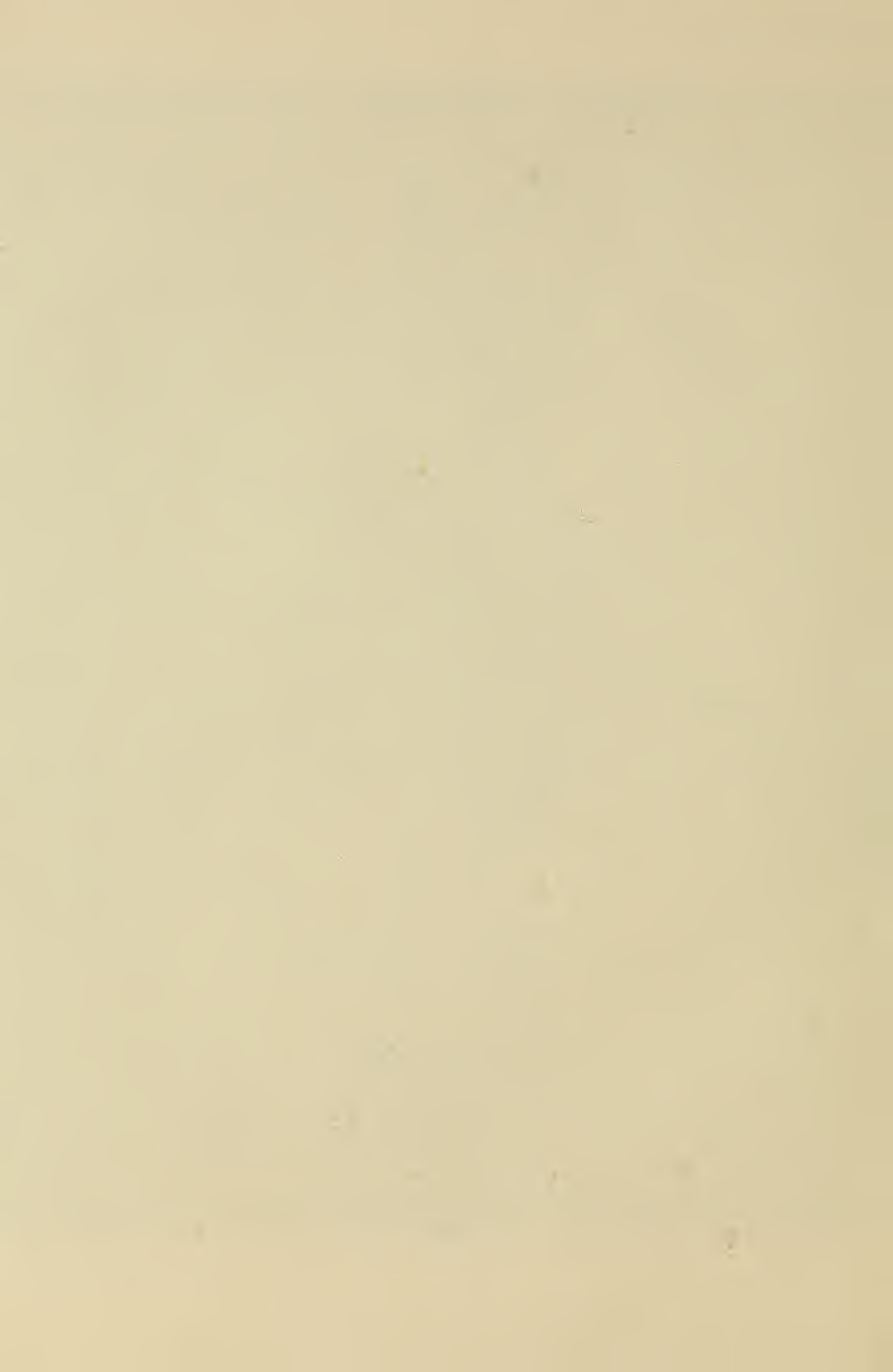




Adam und Eva von Titian



Dasselbe als Kopie von Rubens



# Die Behandlung des Materials für die Ölmalerei.

Der Wunsch jedes Malers ist: sein Werk so lange wie möglich der Mitwelt und den späteren Generationen in gutem Zustand zu erhalten; so weit es natürlich an ihm selbst liegt.

Zerstörende Einflüsse, die eine Vernichtung schon vor der Zeit zur Folge haben, können durch das angewandte Material selbst oder durch unrationelles Arbeiten des Schöpfers bewirkt werden.

Daß Farben sich verändern oder gar verschwinden, liegt in ihrer chemischen Zusammenstellung, so daß einzelne ihrer Bestandteile sich nicht mit der Luft vertragen können, oder durch die Mischung von solchen Farben, die nicht nebeneinander existieren können, so daß in beiden Fällen eine Veränderung nach chemischen Gesetzen vor sich geht. Z. B. soll Cremser-Weiß mit vielen Farben: grünen, schwefelgelben, zinnoberroten sich absolut nicht vertragen können. Sie sollen zu einer grauen Tönung werden. Es wird in diesem Falle angeraten, Zink-Weiß zu nehmen, das sich mit allen Farben gut halten soll. Auch wird unabhängig von Cremser-Weiß eine Zersetzung eintreten, sobald gewisse andre Farben miteinander gemischt werden

(Mischungen mit Grün und Cadmiums). Die haltbarsten sind die Ockerfarben. Von den schwarzen Farben sind die Bitumfarben (Asphalt, Caßler Braun etc.) durch ihr Vernichten der helleren Beimischungen gefährlich.

Will man sich hierin besonders instruieren, welche Farben unvergänglich sind und welche nicht, so kann man in Farbfabriken diesbezügliche Tabellen erhalten.

Ich selbst habe hierin keine schlechten Erfahrungen gemacht, denn während meiner zweiunddreißigjährigen Tätigkeit habe ich an keinen, auch an den weit zurückliegensten Arbeiten eine besondere Veränderung der Farben konstatieren können, außer dem nivellierenden Zusammenwachsen aller Farbschichten zu der sogenannten Patina. Ich habe zwar nie auf das chemische Zusammenpassen der Farben aufgemerkt, aber ich habe — wenigstens in den Arbeiten, die mir des Aufhebens wert erschienen — soviel wie möglich das Hauptgesetz für jede Malerei beobachtet: naß in naß zu malen.

Wenn nur die einfachen Farben (Ockerfarben, roter Zinnober, Crapplack, Cobald, Ultramarin, Cadmiums, Smaragdgrün, Elfenbeinschwarz) verwendet werden, wird der Maler kaum über Veränderungen zu klagen haben; ganz sicher wird er gehen, wenn er die gefährlicheren, wie roten Zinnober, die Grün und Cadmiums mit Zinkweiß mischt.

Liebermann sagte mir auf eine Frage wegen Haltbarkeit: „Ach wat, das wird höchstens schöner."

Nur Anilienfarben sind absolut zu vermeiden.

Viel wichtiger ist das Thema über Reißen der Farben, fleckig werden und abspringen vom Grunde.

Hier trifft die Schuld oft die Leinwand selbst. Der Ölgrund ist besonders heikel. Es kann zutreffen, daß die ganze Bildfläche trotz solidester Malerei über und über Sprünge bekommt, so daß das Ganze wertlos ist; ich glaube dieses Unglück dahin erklären zu können, daß der Grund noch zu frisch war.

Noch schlimmer ist es, wenn der Grund so schlecht präpariert ist, daß sich die Farbschicht nicht mit ihm verbindet, also beides Fremdkörper zu einander bleiben. Alsdann können bei der geringsten Erschütterung große Flächen Malerei einfach vom Grunde abfallen, oder gar wenn man mit dem Messer kratzen will, schabt man das ganze Bild herunter, so daß die Leinwand in ihrem Urzustand wieder erscheint.

Um diese beiden Eventualitäten zu vermeiden, ist es anzuraten, halbsaugenden Grund zu nehmen. Man hat dieselben Vorteile wie bei dem Ölgrund, nämlich daß die Farbe in ihrem Wert stehen bleibt, und die Verbindung von Grund und Farbe vollzieht sich fast immer.

Präparierte Holzbretter sind ebenfalls auf diese Vorkommnisse hin zu prüfen. Geleimte Pappen sind zu sehr der Witterung unterworfen, als daß man sie zu ernsthaften Bildern verwenden sollte, nichtsdestoweniger können Malereien auf diesem Stoff auch Zeiten dauern. Es kann aber bei ungenügender Präparierung die Malerei schwarz werden.

In allen übrigen Fällen liegt die gute oder schlechte Erhaltung des Bildes an der Art, wie der Maler arbeitet.

Wie oft gesagt, ist das Ideal von Ölmalerei: das Malen naß in naß, d. h. solange die Farben naß sind, kann man so oft wieder rübergehen und korrigieren, wie man es für notwendig hält. Da aber selten ein Kunstwerk auf den ersten Hieb gelingt, so lasse man es trocknen und gehe wieder über das Ganze stückweise herüber und zwar so, daß man überall an eine natürliche Grenze anschließen kann. Hier sei noch zu bemerken, daß Farben derselben Qualität auch in den verschiedensten Trockenzuständen übereinander gelegt meistens gut auftrocknen; kommt aber ein entgegengesetzter Farbstoff auf einen z. B. halbtrockenen, so wird diese Schicht in kurzer Zeit reißen, weil sie natürlich in anderer Frist auftrocknet wie die darunter liegende. Ein Beispiel dafür wäre, wenn man ein weißes Kleid vollständig gemalt

hätte und es würde dann notwendig erscheinen, eine schwarze Schärpe (oder andersfarbige) darüber zu malen. Wenn man dieses Band einfach därüber streichen würde, müßte die Farbe reißen. Es ist nötig, daß auf den Stellen die weiße Farbe bis auf den Grund abgekratzt werden müßte.

Wenn man nur stellenweise übermalen will, so werden diese Korrekturen aus den oben angeführten Gründen als dunklere Flecken sichtbar bleiben. Dasselbe ist der Fall, wenn man Stücke mit Öl einreibt, um sie dann nach dem Prinzip von naß in naß zu übermalen; außer diesen Flecken werden auch noch Ränder entstehen, wo das Öl aufgetrocknet ist.

Lasuren waren früher sehr beliebt. Man stimmte Stücke einfach zusammen, indem dieselben mit einer transparenten Farbe überschummert wurden. Außerdem, daß ein Gemälde auch in seiner handwerklichen Herstellung ein gewisses Gleichheitsbild zeigen muß, ist dieses Lasieren auch nur anfangs vorteilhaft. Nach und nach wird diese dünne Farbe von der stärkeren Unterschicht aufgezehrt, und es entstehen dann nur tote und blinde Stellen.

Theoretiker haben diese Lasuren mit verschiedenfarbigen Glasplatten verglichen, die übereinander gelegt eine schönere Farbe erzeugen, als wenn diese von vornherein da wäre. Leider aber verhält es sich mit den Ölfarbenlasuren nicht so, denn sie müßten dann jede Schicht für sich existieren, was aber wider ihre Eigenschaft ist. Im Gegenteil verbinden sich alle mit der Zeit und wachsen in eins zusammen. Nur die Nachteile bleiben bestehen, indem die fremden Bestandteile das Schwarz- oder Trübewerden erleichtern und ebenso das Reißen und Springen im Gefolge haben.

Aus all diesen Gründen kann ich auch die Behauptung vieler Kunstgelehrten und selbst Maler nicht für richtig halten, daß die alten Meister ihre Bilder zuerst Grau in Grau untermalt hätten, um dann mit dünnen Farbschichten das Koloristische

hineinzubringen. Widerspricht dem die obige Anführung unmöglicher Haltbarkeit, so ist dem auch jede vernünftige Logik entgegen: eine doppelte Mühseligkeit sich aufzubürden, um etwas zuerst anders zu machen, als es am Schlusse aussehen soll. Hauptsächlich werden dem Velasquez derartige Prozeduren angedichtet. Ein Künstler, der doch seiner Sache sicher war wie kein andrer und der all seine Werke direkt nach der Natur prima auf die Tafel bannte.

Außer den weißen präparierten Gründen kann man auch alte, gut ausgetrocknete Malereien wieder zum Malen neuer Arbeiten gebrauchen. Durch die vollständige Trockenheit (jahrelange) fallen die erwähnten Übelstände weg, und man kann malen wie auf einer reinen Tafel. Durch Einreiben mit Terpentin muß man die alten Farben nur etwas aufweichen, damit eine Verbindung mit der neuen Malerei ermöglicht wird. Es ist ein eigner Reiz mit solch alten Gründen. Die Farbe steht oft leuchtender und das Setzen der Farbe geschieht auch mit delikaterer Wirkung. Nur muß man sehen, das Ganze vollständig prima ohne die geringste Retouche herunter zu malen.

Das Firnissen der Bilder geschieht ebenfalls aus obigen Gründen am besten, wenn die Malerei vollständig trocken ist; also je länger man dem Bilde Zeit läßt, desto besser ist es. Monet soll seine Bilder zuerst nach Jahresfrist firnissen. Ein langsam trocknender geschmeidiger Firnis ist solchen vorzuziehen, die spröde sind und sofort trocknen. Es entstehen beim Firnissen oft durch die Harzzusammensetzung blaue Stellen, die in den meisten Fällen aber durch Wärme verschwinden.

Der Abschluß für jedes Bild ist der Rahmen. Vielfach herrscht die Sitte, ein Bild bereits in seinen ersten Stadien mit einem Rahmen zu versehen, um die Malerei — wie man sich ausdrückt — nach dem Rahmen zu stimmen.

Ich wähle zuerst den Rahmen, nachdem das Bild vollständig fertig ist, und zwar suche ich den Rahmen passend zu

der Malerei zu bekommen. Da das Bild die Hauptsache ist, scheint mir das richtiger. Außerdem wird man verführt, falls der Rahmen schon anfangs um das Bild ist, dieses weniger sorgfältig durchzubilden, da es eingerahmt viel besser aussieht wie ungerahmt.

Schließlich wäre noch an die richtige Plazierung der Bilder zu denken. Der Charakter der Oelfarbe verträgt am besten eine Seitenbeleuchtung, und zwar ist das Licht selbstverständlich von derjenigen Seite am besten, von welcher es gemalt ist. Da die Farben verschieden dick aufgetragen werden, so wirft eine verkehrte Beleuchtung von den dickeren Stellen Schlagschatten, so daß die gewollte Wirkung sehr beeinträchtigt wird. Unmöglich ist die Beleuchtung von vorne, da die Ölfarben glänzen und sich dadurch das Licht in ihnen spiegelt, so daß das Bild überhaupt zu keiner Wirkung kommt.

Manche Künstler wünschen ihre Bilder so zu malen, daß sie sich von allen Seiten günstig darbieten sollen und verändern deshalb das Gemalte, indem sie wieder unter andrer Beleuchtung arbeiten. Das scheint mir eine Danaidenarbeit. Denn unter diesen Gesichtspunkten müßte man ein Bild für jeden neuen Raum immer wieder neu malen. Und es ist doch schon Mühe genug, wenn man es frisch und künstlerisch einmal getroffen hat.

Es ist wie mit dem Rahmen, nicht das Bild soll zum Raum und zur Beleuchtung gestimmt werden, sondern umgekehrt sollen diese für das Bild passend gesucht werden.

Verwenden wir nochmals unsere Aufmerksamkeit auf die Farben und ihre Verwendung. Ich bin für das Malen mit reinen Farben ohne jede Zutat; freilich soll auch nicht vergessen sein, daß ich ein sofortiges Fertigmachen anstrebe und, falls es nicht gelingt, wieder darüber male, als wäre es das erstemal. Neben diesen mit gewissen Ölen präparierten Farben hat man zu größerer Verdünnung noch die verschiedensten flüssigen Ölfabrikate: Leinöl, Sikkativ, Terpentin. Eine Verdünnung und

zwar mit Terpentinöl wäre nur anzuraten, wenn die Leinwand koloristisch präpariert werden soll; wenn die großen Massen unterwischt werden, um dann auf die vorhergenannte Art das Bild fertigzustellen. Leinöl und andere Präparate machen die Untermalung bereits zu speckig.

Falls durch irgend welche Ursachen eine schnellere Trocknung angestrebt wird, ist das schwarze Sikkativ Courtrai zu empfehlen. Das Bräunliche des Sikkativs verflüchtet sich, sobald die Malerei trocken ist und läßt die reine Farbenwirkung zu.

Außer den Ölgründen und halbsaugenden Gründen der Malleinwand existiert noch der Kreidegrund. Auf den beiden erstgenannten Gründen steht die Farbe gleich in ihrer ganzen Qualität darauf. Deshalb ist diese Leinwand günstig für Skizzen und für derartige Malereien, die ohne vieles Herumprobieren bewußt und sicher hingesetzt werden. Zu Studienzwecken sollten nur diese Arten gebraucht werden.

Der Kreidegrund wird allmählich zum Ölgrund gemacht, indem man immer wieder neu herübermalt. Die Malerei wirkt auf diese Weise trocken und behält auch länger die Frische trotz häufiger Übermalungen.

Die Pinsel sind ein notwendiges Übel. Solange die Malerei existiert, sind diese immer als Instrument zur Auftragung der Farben auf die Tafel verwendet worden (runde, breite — kurz und lang gebundene Borst- und Haarpinsel).

Seit der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist auch der Spachtel viel zu diesem Zweck gebraucht worden, hauptsächlich von Courbet. Man behandelt heutzutage die Farbe durch allerhand derartige Manipulationen, daß sie bereits als Auftrag delikat und preziös aussieht (Courbet, Manet).

Ich wiederhole aber immer wieder, daß das nicht die Hauptsache ist und falls andre Instrumente erfunden würden, diese die Art der Malerei wohl verändern, aber dem Wesen der Kunst keinen Abbruch machen würden.

## Ueber die Ausführung.

Noch einige Worte über diesen Begriff: Der Laie sagt, etwas wäre ausgeführt, wenn er es von nah ansehen kann. Nach seiner Meinung müßte ein Bild möglichst glatt zusammengestrichen sein, und wenn dann feine Striche für Fingernägel oder Augenbrauen zu sehen sind, und gar irgend ein Schönheitsfleck genau umrissen — für Spitzen weiße, feine Linien wie abgedruckt zu erkennen sind, findet er ein derartiges Bild entzückend. Was ihm nicht aus der Nähe klar und verständlich erscheint, urteilt er als etwas Unfertiges unbarmherzig ab.

Es liegt daran, daß das Publikum nicht das Ganze zu sehen versteht, sondern eben nur auf das Einzelne seinen Blick richtet.

Nichts von alledem gehört zur Fertigkeit in dem Auge des Künstlers. Der Künstler hat vor allen Dingen darauf zu sehen, daß alle Tonwerte in seinem Werk gleich wie in der Natur enthalten sein müssen; keine Stelle des Bildes darf tot wirken.

Eine Leerheit ist eben das Kennzeichen einer schlechten Malerei.

Das Fertigsein eines Bildes ist gleichbedeutend mit gut gemalt sein. Ebenso in diesem Sinne fertig ist auch eine gut gemalte Skizze.

Die Ausführung wird verschiedenartig angestrebt.

Entweder, wie vorher gesagt, legt man den Hauptwert auf die Wiedergabe der Töne, auf den charakteristischen Ausdruck, und man verlangt zur Betrachtung dafür eine notwendige Distance. Denn wie zur Betrachtung des Bildes eine gewisse Helle Voraussetzung ist, ja sogar eine bestimmte Seitenbeleuchtung, so kann man wohl auch das Verlangen stellen, sein Werk von der Entfernung betrachtet zu wissen, für die es gemalt ist.

Dafür spricht die sehr zutreffende Anekdote aus dem Leben Rembrandts: Da das Publikum immer über die nach seiner Meinung wild hingehauenen Farbkleckse seine Glossen machte, verbreitete er, daß in seinen Farben ein für das Einatmen gefährliches Gift enthalten sei. Durch diese Warnung wurde das Publikum in angemessener Entfernung von seinen Bildern gehalten.

Andere Künstler suchen freilich etwas drin, Schmuckgegenstände, Hautstrukturen, einzelne Haare, das Gewebe im Stoff, mit mikroskopischer Genauigkeit nachzuahmen.

Für diese Art Ausführung verlangen sie dann freilich auch ein Betrachten ans der Nähe.

Aber sobald ein derartiges Bild unter die Kunstwerke rangiert, muß es ebenfalls auch in erster Linie in der Fernwirkung gut sein; deshalb die Tonwirkung ebenso reich und verschiedenartig wirken muß und die Detailschilderung nur gewissermaßen als angenehme Zugabe für das nahe Beschauen anzusehen ist.

Für diese Art nenne ich zur Erläuterung zwei große Meister: Dürer und Leibl.

Beim Betrachten der Bildwerke dieser beiden großen Deutschen wird meine Ansicht als die richtige von allen erkannt

werden. Das Selbstporträt von Dürer in der Münchener Pinakothek z. B. ist so minutiös ausgeführt, daß jedes Haar in den Locken, Augenwimpern und Pelzkragen zu erkennen ist; auch ist in dem übrigen dieselbe liebevolle Ausarbeitung: die Beschaffenheit der Haut, das vielfach zusammengesetzte Grau der Pupillen und die genaue Spiegelung des Atelierfensters im Glanzlicht des Auges. Ebenso durchgeführt wirkt Leibl in seinen Sachen: Die Holzfaserung des Kirchenstuhls, das Muster und Gewebe der Kleider, das Gefunkel und die genaue Ornamentik des Bauernschmuckes, so daß ein Goldschmied direkt darnach arbeiten könnte.

Und dennoch verschwindet all diese angewandte Mühe beim weiteren Zurücktreten und übrig bleibt nur die große Auffassung und das breit Gesehene der Massen.

Umgekehrt ist nun die Art, von der ich Rembrandt und Velasquez als Vertreter nenne. Wenn diese Arbeiten von der richtigen Distance gesehen werden, so glaubt man alles bis auf das Schwarze vom Nagel zu sehen, alles strotzt von Lebendigkeit und Farbenpracht. In der Nähe betrachtet, scheint aber das wüsteste Farbenchaos die wildesten Orgien zu feiern. Wohl sollte dieses furiose Umspringen mit den Farben und deren Wirkung in die Ferne eher als der wundervollste Kunstausdruck angestaunt werden; aber die Menge ist nun einmal so: Was sie nicht versteht, wird von ihr verdammt.

Unsre Sache ist es nicht, die Ansicht des Publikums zum Bessern umzubilden — das macht die Zeit, sondern dafür zu sorgen, daß nicht falsche Anschauungen der Mehrheit das richtige Gefühl der Wenigen überwuchern.

„Verstand ist stets bei Wenigen nur gewesen."

## Schlußwort.

Hier bin ich nun am Ende. Zweifel jeglicher Art überkommen mich, Bangen vor der Stillosigkeit der Schreibart, wo es von Wiederholungen des Ausdrucks wimmelt, die ich sogar manchmal wegen der Wichtigkeit mit Absicht gebraucht habe.

Je nun: der Sinn des Buches ist auf Wahrhaftigkeit gestellt, und dann wird die mehr oder weniger stolpernde Sprache ziemlich gleichgültig sein. Soll dieses Werk doch ein Lehrbuch und kein Unterhaltungsbuch sein.

Ich hege auch nicht den Stolz, in diesem Buch den alleinseligmachenden Weg zur Kunst gezeigt zu haben; viele Wege führen nach Rom.

Ich will den Lehrlingen die Arbeit auch nicht erleichtern, indem ich ihnen etwa Rezepte gebe, aus welchen Farben dies und jenes gemischt werden, oder wie am besten Pinsel und Palette gehalten werden soll, wie es die Dilettanten so gerne gelehrt bekommen wollen.

Meine Leser sollen die größten Anforderungen an sich stellen und die höchsten Ziele erstreben.

Solchen Strebenden gehört vor allen Dingen die Erziehung

zur Selbständigkeit. Nichts, was sie Gutes erreicht haben, sollen sie dem Zufall oder der Mithilfe des Lehrers verdanken.

Deshalb will ich den Lernenden und Suchenden nur stützend den eigenen Weg gehen lassen; sein Selbstvertrauen pflegen, indem ich ihn ermutige, wenn ihn Enttäuschungen und Zweifel befallen. Er soll getröstet werden durch die Mitteilung, daß vor ihm Menschen, die ans Ziel kamen, ebenso Enttäuschungen und Zweifel haben durchmachen müssen.

Er möge nur immer arbeiten und nicht links noch rechts sehen.

Auch die Genies sind menschlichem Irren unterworfen; kein Künstler — und wäre er der Größten einer — ist der Hand der Natur so fertig entsprungen, wie Pallas Athene dem Haupte des Allvaters Zeus.

Arbeiten ist ihre Devise gewesen. Arbeiten und immer wieder Arbeiten.

Aus allen Teilen dieses Buches geht es hervor, daß ich bei den Lesern das teilweise Verständnis für Anatomie, Perspektive, Kunstgeschichte voraussetze.

Es schien mir oft nicht anders möglich, klar und präzise meine Meinung ausdrücken zu können. Hauptsächlich bei dem Nennen von Namen einzelner Künstler wollte ich nicht etwa Privatvorlesungen über Kunstgeschichte halten, oder gar Kritik üben, sondern diese Namensaufzeichnungen an den richtigen Stellen ermöglichten es mir, das, was gesagt werden sollte, deutlicher und den Lesern anschaulicher zum Verständnis zu bringen.

In Bezug auf Reproduktionen habe ich solche von Zeichnungen und Bildern gewählt, die mir geeignet schienen, das Gesagte zu erklären, gleichviel, aus welcher Zeit und von welchem Maler sie stammten.

Arbeiten meiner Bekannten und die meinigen waren mir am leichtesten erreichbar, nur der Nutzen und nicht die Ehre sollte dabei in Betracht gezogen werden.

Fassen wir noch einmal die Quintessenz der ganzen Malerei in den vier Kardinalpunkten zusammen:

1. Die Raumeinteilung (das künstlerische Hineinpassen des Motivs auf die gegebene Tafel).
2. Augenblinzeln (Verfolgen der Licht- und Schattenformen).
3. Die Proportionen (Vergleichen des Ganzen zu den einzelnen Teilen und dieser unter sich).
4. Vergleichen der Lage der einzelnen wichtigen Punkte zu einander durch Senkrechte und Wagrechte.

Zum Schluß will ich mir nicht versagen, einzelne Aussprüche Schopenhauers anzuführen, die des Lesens für einen angehenden Kunstbeflissenen gar würdig und wert befunden werden können.

„Eine Wissenschaft kann jeder erlernen, wenn auch der eine mit mehr, der andere mit weniger Mühe. Aber von der Kunst erhält jeder nur soviel, als er nur unentwickelt mitbringt. Was sehen die meisten an der Rafaelschen Madonna? Und wieviele schätzen Goethes Faust nicht bloß als Autorität? — Denn die Kunst hat es nicht wie die Wissenschaft bloß mit der Vernunft zu tun, sondern mit dem innersten Wesen des Menschen, und da gilt jeder nur soviel, als er wirklich ist."

„Der mit Genie begabte Mensch opfert sich ganz für das Ganze, eben indem er lebt und schafft."

„Die Triebfeder, welche das Genie zur Ausarbeitung seiner Werke bewegt, ist nicht der Ruhm: der ist zu unsicher und in der Nähe betrachtet von zu geringem Wert —, auch ist es nicht das eigene Ergötzen; denn dieses wird von der großen Anstrengung überwogen. Viel mehr ist es ein Instinkt eigener Art, vermöge dessen das geniale Individuum getrieben wird, sein Schauen und Fühlen in dauernden Werken auszudrücken, ohne sich dabei eines ferneren Motivs bewußt zu sein. —"

„Heiligkeit und Genie haben eine Verwandtschaft. Sei ein

Heiliger auch noch so einfältig, er wird doch einen genialen Zug haben; und habe ein Genie noch soviel Temperamenz, ja wirkliche Charakterfehler, so wird es doch eine gewisse Erhabenheit der Gesinnung zeigen, wodurch es dem Heiligen verwandt ist."

„Daß dem Genie die Unabhängigkeit seiner Person und freie Muße allen Gütern vorangehen müssen, ist gewiß, denn die Genüsse und Ehren, die man durch Aufopferung seiner Freiheit und Muße erkauft, sind nur auf gewöhnliche Menschen berechnet, dem Genie völlig ungenießbar. Es ist bloß auf sich angewiesen, auf den Genuß seines eigenen Geistes, dessen bloße Abdrücke und mumisierte Anschauungen noch der Nachwelt Genuß geben."

„Wer mit einem Talent geboren ist, findet sein Glück in diesem und bedarf keiner anderen Belohnung: und er wird sich leichter gegen den Mangel schützen können, als gegen das Heer unberufener Mitbewerber, welche vom Glanz des Goldes wie Maden von der Sonne ausgebrütet werden; wozu noch kommt, daß Midas stets geneigt ist, dem Marsyas den Lorbeer zu reichen."

„Mit einem Kunstwerk muß man sich verhalten, wie mit einem großen Herrn; nämlich sich davor hinstellen und warten, daß es einem etwas sage."

„Jeder Mensch von Genie hat nur einen einzigen Kniff, der ihm aber ausschließlich angehört, und den er in jedem seiner Werke, nur immer unter anderer Anwendung, anbringt. Da der Kniff ihm ausschließlich eigen ist, so ist er durchaus originell; und da der Kniff nicht unmittelbar, sondern bloß mittelbar ist, so hat er nicht zu fürchten, daß einer ihn auslerne, auch nicht, daß er sich (so lange er genial bleibt, d. h. seinen Kniff besitzt) erschöpfe.

Der Kniff ist gleichsam nur ein Loch im Schleier der Natur, ein übermenschliches Stückchen im Menschen. Er ist durchaus der Brennpunkt aller Produktion des jedesmaligen Genies. Er leuchtet aus seinen Augen als geniale Individualität.

Seinem reflektierenden Bewußtsein (Vernunft) ist der Kniff so gut als andern ein Rätsel."

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort zu den neuen Auflagen . . . . . . . . . . . . . 7
Allgemeines . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9

## Erster Teil
## Arbeiten in Innenräumen mit einer Lichtquelle

Das Zeichnen . . . . . . . . . . . . . . . . . 13
Der Gipsabguß . . . . . . . . . . . . . . . . . 17
Der Kopf . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20
Der Akt . . . . . . . . . . . . . . . . . . 31
Die Verkürzung . . . . . . . . . . . . . . . 46
Der Aufbau des Aktes . . . . . . . . . . . . . 53
Die Verwertung des Aktstudiums für andere Zweige der Malerei . . . . . . . . . . . . . . . . 58
Der bekleidete Mensch (Kostümfigur) . . . . . . . . 60
Das Malen (Kopf — Akt — Kostümfigur) . . . . . . . . 65
Das Stilleben (nebst einem Brief von Hans von Marées) 85
Die Komposition . . . . . . . . . . . . . . . 88

## Zweiter Teil
## Freilicht

Die Figur . . . . . . . . . . . . . . . . . . 95
Die Landschaft . . . . . . . . . . . . . . . . 99

Tiere . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 112
Aquarell-Gouache . . . . . . . . . . . . . . . . . 119
Das Pastell . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 125

## Dritter Teil
## Das Bild

Akademisches und Anti-Akademisches (Vermächtnis von A. Feuerbach) 129
Das Porträt . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 135
Die Figurenbilder, Landschafts- und Tierbilder (Auszüge aus dem Tagebuch des Delacroix und aus einem Briefe von Leibl) 143
Das dekorative Bild . . . . . . . . . . . . . . . . 154
Gesichtsausdruck und Bewegung (Lessings Laokoon, Schiller, Goethe) 160
Die Titel der Bilder . . . . . . . . . . . . . . . 168
Modell und Gliederpuppe . . . . . . . . . . . . . . 170
Das Kopieren . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 174
Die verschiedenen Arten der Ölmalerei . . . . . . . . . 180
Die Behandlung des Materials für die Ölmalerei . . . . . 187
Über die Ausführung . . . . . . . . . . . . . . . . 194
Schlußwort (Aussprüche über Kunst von Schopenhauer) . . . 197

# Verzeichnis der Abbildungen

(Die in diesem Werke enthaltenen technischen Zeichnungen sind in diesem Verzeichnis nicht aufgenommen.)


| | Seite |
|---|---|
| Lovis Corinth, Selbstporträt | 4 |
| — — Zeichnung nach einem Gipskopf | 17 |
| — — Profilkopf | 20 |
| Karoschanski, Männlicher Akt | 30 |
| Charlotte Berend, Weiblicher Akt | 37 |
| Lovis Corinth, Liegender Akt (Zeichnung) | 46 |
| — — Liegender Akt (Ölbild) | 49 |
| Wilh. Leibl, Studie (mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft, Berlin) | 60 |
| Lovis Corinth, Porträt meines Vaters | 63 |
| — — Studienkopf | 70 |
| — — Der Toast | 73 |
| — — Badeanstalt | 77 |
| G. Courbet, Blumen | 84 |
| Lovis Corinth, Beweinung Christi | 88 |
| — — Geburt der Venus | 91 |
| — — Beim Baden | 95 |
| Max Liebermann, Hof in Edam | 97 |

Max Liebermann, Dünenlandschaft . . . . . . . . . . . 99
Walter Leistikow, Der kleine Wannsee . . . . . . . . . . 101
Lovis Corinth, Eichen . . . . . . . . . . . . . . . . 105
Max Liebermann, Studie . . . . . . . . . . . . . . . 110
Lovis Corinth, Bernhardiner . . . . . . . . . . . . . 112
Max Liebermann, Pferde im Meer . . . . . . . . . . . 113
Lovis Corinth, Skelett eines Hinterfußes vom Schwein . . . 115
— — Skelett einer Katze . . . . . . . . . . 115
— — Tierzeichnungen . . . . . . . . . . . . 116
Walter Leistikow, Hafen . . . . . . . . . . . . . . . 119
H. G. E. Degas, Rennplatz (mit Erlaubnis von Durand-Ruel et fils, Paris) . . . . . . . . . . . . . . . 123
Lovis Corinth, Peter Hille . . . . . . . . . . . . . . 134
Eduard Manet, Faure als Hamlet (mit Erlaubnis von Durand-Ruel et fils, Paris) . . . . . . . . . . . . . . . 141
Lovis Corinth, Kreuzabnahme (mit Erlaubnis von J. J. Weber, Leipzig) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 144
Eduard Manet, Bei Vater Lathuile (mit Erlaubnis von Durand-Ruel et fils, Paris) . . . . . . . . . . . . . . . 147
Max Liebermann, Die Frau mit den Ziegen (mit Erlaubnis der photographischen Union, München) . . . . . . . . 151
C. Strathmann, Der Fisch . . . . . . . . . . . . . . 154
Walter Leistikow, Dänische Landschaft . . . . . . . . . 156
Ludwig von Hofmann, Frühling . . . . . . . . . . . . 157
Lovis Corinth, Der Trommler . . . . . . . . . . . . . 160
— — Grablegung von Liberale da Verona . . . . 163
— — Frauenräuber . . . . . . . . . . . . . 164
J. F. Millet, Ährenleserinnen . . . . . . . . . . . . 166
Rembrandt, Copie nach Rafael (mit Erlaubnis der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart) . . . . . . . . . . . 174
— Kopie W. Leibl's nach van Dyck . . . . . . . . 175
— Adam und Eva von Titian . . . . . . . . . 184
— Dasselbe als Kopie von Rubens . . . . . . . . 185

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W. 9.











